

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O desenho das escultoras**

**Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão**

Joana Fidélia Pombo Imaginário

Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialidade em Estudos de Escultura

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O desenho das escultoras**

**Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão**

Joana Fidélia Pombo Imaginário

Dissertação orientada pelo Professor Associado com Agregação

António José Santos de Matos

Mestrado em Escultura

Especialidade em Estudos de Escultura

2014

## **O desenho das escultoras**

**Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão**

### **Resumo**

A partir do trabalho de três artistas contemporâneas; Cristina Ataíde (Viseu, 1951), Susana Piteira (Lisboa, 1963) e Catarina Leitão (Stuttgart, 1970), é elaborado um estudo sobre o seu desenho como processo intrínseco do ato criativo e escultórico, numa abordagem monográfica sobre as três artistas.

Em termos de metodologia, optámos pela ordem cronológica na apresentação do trabalho das três escultoras, integrando-o nas quatro partes em que se divide a dissertação, num percurso que se pretende do geral para o particular.

A primeira parte trata o processo criativo do escultor tendo o desenho como veículo entre mente e matéria. São abordadas algumas teorias sobre as etapas do processo criativo, passando pelo lugar da subjetivação, da intenção, da matéria, da produção e da perceção. Com base nos vários estudos sobre a criação, destacam-se para a presente análise as fases correspondentes à *Preparação, Incubação, Iluminação, Avaliação e Elaboração*. São referidos autores como Alberto Carneiro, Marcel Duchamp (França, 1887 – 1968), José Gil (Moçambique, 1939) e Fayga Ostrower (Polónia, 1920 – Brasil, 2001), cujas teorias se articulam com o processo criativo, apesar das suas diferentes práticas.

A segunda parte pretende expor a forma como a expressão da escultura e do desenho das três escultoras dá corpo a uma energia vital que emana do lado de dentro, de algo que está sempre antes daquilo que é dado a ver, mas que as artistas plásticas em questão tornam visível. Em cada uma, a partir de trabalhos específicos, podem encontrar-se elementos plásticos próprios da linguagem da escultura, mas que, nestes casos, são também desenho, como o espaço, tempo, escala, portabilidade, forma, volume, linha, sombra e textura.

A terceira parte foca o ateliê como lugar do tempo anterior à finalização e exposição dos trabalhos e como um meio entre o princípio e o fim de cada obra, tal

como muito do desenho acontece. As três escultoras passam pelo contexto espacial que as acompanha, durante, antes e depois do processo criativo, a casa. Dentro dela serão vistos esboços, projetos, realizados ou não, materiais e, a partir destes, a matéria comum a todas elas, o papel.

De forma mais específica, porque cada uma das artistas se relaciona de um modo diferente com o lugar de trabalho, surge o ateliê em viagem de Cristina Ataíde, o ateliê alargado e a residência artística em Susana Piteira e o ateliê portátil de Catarina Leitão.

A quarta parte é o ponto equidistante para onde os outros processos se dirigem. O processo criativo, a escultura, o desenho e o Livro de Artista surgem como um todo, apesar das características subjacentes aos meios. O livro como objeto que se abre, fecha, expande ou retrai resume narrativas e intenções com a mesma autonomia dos modos de expressão que lhe deram origem, a escultura e o desenho.

O livro fechado surge no trabalho das três artistas como um processo em que o observador não tem a possibilidade de abrir, ou que, tendo essa hipótese, acaba por estar sempre perante uma situação em que tem de ultrapassar o fechamento do objeto.

As *listas* de Cristina Ataíde são entendidas dentro do conceito de Livro de Artista, tal como os mais óbvios cadernos de viagens, de nuvens e de projetos. Em Susana Piteira cruzam-se a pedra, o papel e a linha da renda de uma camisa de noite. Catarina Leitão permanece mais próxima da página, mas liberta da mesma, por uma arquitetura que não contém mas é contida, que se faz e desfaz, como quem muda a perspetiva ao caminhar à volta de uma escultura.

Por se tratar de um tema contemporâneo e de haver uma certa proximidade em relação às escultoras nas quais se baseia o trabalho, serão realizadas entrevistas, valorizando o testemunho das artistas, verbalizando ideias que muitas das vezes permanecem fora das exposições e dos catálogos.

As principais fontes utilizadas são os testemunhos das próprias artistas, os seus textos e reflexões. No caso de Cristina Ataíde, um importante recurso será a entrevista realizada por Emília Ferreira (Lisboa, 1963) a propósito da exposição da



Casa da Cerca e de José Gil sobre vários trabalhos da escultora. Em Susana Piteira será substancial o contributo da própria entrevista efetuada durante a realização deste trabalho. Os textos de Catarina Leitão são a melhor fonte, para um entendimento do seu trabalho, pelo que também são uma presença constante na presente dissertação.

Os textos publicados em catálogos de exposições de Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão e de outros escultores que trabalham o desenho são uma importante fonte bibliográfica para esta dissertação, tal como outras teses que trabalham a temática do desenho e da criação.

Embora o estudo do desenho tenha, na atualidade, uma importância crucial na teoria da arte e na interdisciplinaridade, por cruzar muitos dos meios utilizados pelos artistas, tal não acontece na sua relação com a escultura. O modo como os escultores desenhadores contemporâneos utilizam as duas linguagens, no todo formado pelo seu trabalho, exige uma reflexão baseada principalmente em depoimentos dos próprios artistas sobre os seus processos de trabalho, o que, de certo modo, enriquece esta dissertação e se apresenta como testemunho da forte relação entre as duas disciplinas, fundindo-as num todo e libertando-se assim de uma aparente dualidade.

**Palavras-Chave:**

Desenho, Escultura, Cristina Ataíde, Susana Piteira, Catarina Leitão.

## **The drawing of sculptors**

**Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão**

### **Abstract**

From the work of three contemporary artists; Cristina Ataíde (Viseu, 1951), Susana Piteira (Lisbon, 1963) and Catarina Leitão (Stuttgart, 1970), a study on the drawing of sculptors, as an intrinsic process from sculptural creative act, is elaborated.

In terms of methodology, we have chosen the chronological order at the presentation of the work from the three sculptors, integrating it in the four parts into which the dissertation is divided, a path that we want from general to particular.

The first part deals with the creative process of the sculptor having the drawing as a vehicle between mind and matter. It will be address some theories about the stages of the creative process from the place of subjectivity, of intention, of matter, production and perception. Based on several studies on the creation, will be highlighted for this analysis phases corresponding to the Preparation, Incubation, Illumination, Evaluation and Development. Authors like Alberto Carneiro (Minho, 1937), Marcel Duchamp (França, 1887 – 1968), José Gil (Mozambique, 1939) and Fayga Ostrower (Poland, 1920 – Brazil, 2001), whose theories are articulated with the creative process, despite their different practices, will be referred.

The second part aims to expose how the expression of sculpture and drawing of the three sculptors, gives the body a vital energy that emanates from the inside, something that is always before what is given to see, but artists in question, make visible. In each, from their specific work, can be found specific elements of the language of sculpture, but on these cases, are also drawing, as space, time, scale, portability, shape, volume, line, shadow and texture.

The third part focuses the studio as the place of time prior to finalization and exhibition of the works and as a medium between the beginning and end of each work, such as much of the drawing happens. The three sculptors will cross the spatial context that accompanying them during, before and after the creative process, the

house. Inside will be seen sketches, projects, finish or not, materials, and from those, the ordinary matter common to them all, the paper.

More specifically, because each of the artists relate differently with the workplace, will appear Cristina Ataíde travel book, the extended ateliê and the artist residency with Susana Piteira and the portable ateliê from Catarina Leitão.

The fourth part is the equidistant point where other processes are addressed. The creative process, sculpture, drawing and Artist Book arise as a whole, despite the characteristics underlying the media. The book as an object that opens, closes, expands, or retracts, summarizes narratives and intentions, with the same autonomy of expression that gave rise to it, sculpture and drawing.

The closed book appears in the work of the three artists as a process in which the viewer is unable to open, or, having this hypothesis turns out to be always in a situation where he have to overcome the lock object.

Lists from Cristina Ataíde are understood within the concept of *Artist Book* as the most obvious travel books, clouds books and sketchbooks. Susana Piteira cross stone, paper and lines from a night gown. Catarina Leitão remains closest to the page, but released from it, by an architecture that does not contain but is contained, which makes and breaks itself, as one changes the perspective when walking around a sculpture.

Because it is a contemporary subject and existing a certain closeness to sculptors in which the work is based, interviews will be conducted, valuing the testimony of artists, verbalizing ideas that often remain outside the exhibitions and catalogs.

The main sources used are the testimonies of the artists themselves, their texts and reflections. In the case of Cristina Ataíde, an important feature is the interview conducted by Emilia Ferreira (Lisbon, 1963) concerning the exhibition of Casa da Cerca and from José Gil about several works of the sculptor. In Susana Piteira will be substantial the contribution of the own interview conducted during this work. The Catarina Leitão texts will be the best source for an understanding of her work, for they will also be a constant presence in this dissertation.

The texts published in exhibition catalogs of Cristina Ataíde, Susana Piteira and Catarina Leitão and from other sculptors working with drawing, will also be an important bibliographical source for this dissertation, like other theses working the theme of drawing and creation.

Although the study of drawing has, at present, a crucial importance in the theory of art and in the interdisciplinary, by crossing many of the means used by artists, that does not happen in its relation to sculpture. The way contemporary drawers and sculptors use both languages, in the whole formed by their work, requires a reflexion based mainly on testimonys of the artists themselves about their work processes, which, in a way, enriches this thesis and is presented as testimony of the strong relationship between the two disciplines, merging them into a whole and thus freeing up of an apparent duality.

**Key Words:**

Drawing, Sculpture, Cristina Ataíde, Susana Piteira, Catarina Leitão.

## ÍNDICE

Resumo\_\_\_ 3

Abstract\_\_\_ 6

Índice\_\_\_ 9

Introdução \_\_\_ 12

Capítulo 1

**O desenho como processo criativo do escultor\_\_\_ 17**

1.1. O encontro com o desconhecido: meio entre mente e matéria\_\_\_ 18

1.2. Perceção visual ou o modo de ver do artista\_\_\_ 28

Capítulo 2

**O desenho das escultoras**

**Cristina Ataíde, Catarina Leitão e Susana Piteira\_\_\_ 30**

2.1. A linguagem dos elementos plásticos do desenho e da escultura\_\_\_ 38

2.1.1. O espaço como suporte\_\_\_ 41

2.1.2. Tempo\_\_\_ 50

2.1.3. Escala\_\_\_ 57

2.1.4. Portabilidade\_\_\_ 61

2.1.5. Forma, volume e linha \_\_\_ 65

2.1.6. Sombra\_\_\_ 72

2.1.7. Textura – o desenho à superfície\_\_\_ 74

2.1.8. Cor\_\_\_ 78

## Capítulo 3

### **O ateliê**

**Cristina Ataíde, Catarina Leitão e Susana Piteira**

3.1. Lugares\_\_\_ 81

3.2. O Projeto\_\_\_ 84

3.2.1. Esboços e esbocetos\_\_\_ 86

3.3. Matérias\_\_\_88

3.4. Para além do ateliê

3.4.1. O ateliê em viagem de Cristina Ataíde\_\_\_ 90

3.4.2. O ateliê alargado e a residência artística em Susana Piteira\_\_\_ 94

3.4.3. O ateliê portátil de Catarina Leitão\_\_\_ 97

## Capítulo 4

### **Livro de Artista**

4.1. Livro – o lugar do paradigma\_\_\_ 100

4.2. Os livros de Artista de Cristina Ataíde

Os cadernos de viagem \_\_\_ 101

As palavras e as listas\_\_\_ 102

Os cadernos de nuvens\_\_\_ 103

Os cadernos de esboços\_\_\_ 104

O livro fechado \_\_\_ 106

4.3. Os livros de Artista de Susana Piteira\_\_\_ 110

O livro de pedra\_\_\_ 111

O livro fechado\_\_\_ 115

4.4. Os livros de Artista de Catarina Leitão\_\_\_ 117

Livros pop-up e o livro fechado\_\_\_ 118

Conclusão\_\_\_ 122

### **Anexos**

Anexo 1: Índice de imagens

Anexo 2: Imagens

Anexo 3: Entrevistas

Anexo 4: Bibliografia

## Introdução

Pensar, tornar visível, abrandar o processo efêmero do pensamento, registrando-o, dando-lhe forma, ser veículo entre mente e matéria, são premissas do desenho como meio para atingir um fim, o da escultura. Substituamos esse final por um recomeço em que o escultor desenha, também, para fora do ateliê e de si próprio, inundando o espaço de algo próximo da leveza do pensamento mas permanecendo matéria e forma.

É sobre esta zona limite, sobre uma linha assumidamente transgressiva mas subtil, no lugar entre, que se encontra, modelado ou esculpido, o trabalho das escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão, exposto nesta reflexão.

De Cristina Ataíde foram selecionadas trinta obras, agrupadas pelos seguintes processos: o acaso, em que são referidas obras como “Steps of thousand monks” (2014), “Time/Weather” (2013), “Durante o rio” (2004), “Depois do rio” (2005), e Laboratórios Artísticos do Museu da Carris (2013); a *frottage* em “Pele” (2006) e “Vestígios” (2014); as tiras de papel suspensas nos vários desenhos de “Montanhas” (2008-2013), de Lisboa em “Lar doce lar...” (2012-2013) e de São Paulo em “Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber” (2014); os objetos recuperados e/ou intervencionados ou ready-made em “Corpos ausentes” (1996), “Ventres Emersos” (1997), Laboratórios Artísticos do Museu da Carris (2013), “Memórias” (1997), “Mecanoplastias” (1992), “Mater Natura” (2004), “Mesa suspensa” (2012), “Eclipse” (2013); as palavras em “Desejo” (2008); as caixas em Laboratório Artístico no Museu da Carris, “Eclipse”, os “Desenhos de Viagem” (2003); os livros fechados em “Se o Coração estivesse...” (1998), os Livros de Artistas e os cadernos de esboços.

De Susana Piteira foram selecionadas dezassete obras agrupadas em esculturas e desenhos sobre a parede, como “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013), “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), “Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape” (2003) e “Lusografias” (2000); escultura em pedra com projeção video “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados” (2004); escultura em pedra e gravuras feitas a partir das



esculturas “O Século Primeiro Depois de Beatriz” (2007); escultura pública “Solilóquio” (2004); Escultura de parede “Natura: O doce sabor da desordem” (2014), “Just Sculpture” (2009) e “Membranas” (2010); desenhos a partir de esculturas “Luxúria” (2013) e Livros de Artista “Vénus Landscape book” (1998) e “Série autobiografia” (2013).

De Catarina Leitão foram selecionadas vinte e duas obras agrupadas por esculturas habitáveis “The Body in the Garment in the Furniture in the Room” (1999), “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” (2001), “Instalação de teto” (1997), “The Closet” (1997), “Collapsible Room I” (1998) e “Room” (1999); esculturas de feltro como “Natureza domesticada” (2002) e “Portable private garden” (2006); escultura portátil (caixas) como “Gabinete” (2013), “Museu Portátil” (2012), integrada na exposição “Systema Naturæ” (2011), “Invasive Species” (2011) e “Ateliê portátil” (2014); escultura de chão e parede em “s/título” (1995), “E Como Falas Baixo... Mal te Oiço” (1996), “A casa” (1996) e as formas dos desenhos em “Survival Systems” (2004).

Nos três casos de estudo, a instalação e o desenho integram, e são integradas, pela escultura, usando uma linguagem comum às três disciplinas em que cada uma se transcende, ou transborda na direção da outra e a tensão que poderia existir entre a bidimensão e a tridimensão dissolve-se na comunhão das duas formas, escultura e desenho, de ser objeto artístico. Não há o domínio da escultura, apesar da sua força matérica e objetual, sendo em muitos dos casos pretexto para que aconteça o desenho. Desenhar as formas resultantes da prática escultórica surge não como mero exercício, mas como outra fase da obra, tudo fazendo parte do processo artístico das três escultoras.

Pretende-se nesta dissertação explicar o processo com que o escultor lê e reconstrói a informação visual. A passagem entre o procedimento analítico e verbal para o espacial, global e intuitivo, faz parte de múltiplos estudos sobre o modo de ver do artista. Mas no desenho do escultor existe um terceiro estado, em que após a tradução em imagens da realidade apreendida pela visão, há um novo retorno ao espaço, à tridimensionalidade e aos seus atributos. Digamos que o processo passa por um fluxo contínuo, acentuado em relação a outras formas de arte, e possível durante o processo criativo do escultor.

Alguns dos estudos desenvolvidos sobre o tema “desenho de escultores”, na vertente relacionada com o processo criativo, partem, entre outros, de autores como: Alberto Carneiro em “Das notas para um diário” e “Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto”, Marcel Duchamp em “The Creative Act.”, José Gil em “Metamorfoses do corpo”, Betty Edwards em “Drawing on the Artist Within” e “The new Drawing on the Right Side of the Brain”, Tania Kovats em “The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression”, Fayga Ostrower em “Criatividade e Processos de Criação”, Roger Vigouroux em “A fábrica do Belo”, Emília Ferreira em “Desenhos a 4 dimensões”, no catálogo “Rui Sanches. As margens da linha”, Manuel Zimbro em “Lourdes Castro - sombras à volta de um centro” e em teses de autores como: Cláudia Amandi em “Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo”, Rute Ribeiro Rosas em “A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte - Pressupostos de um Projecto Artístico” e Maria Luísa Duarte da Silva Santos em “A criação artística e o processo criativo. Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva”.

Sobre o “Desenho de Escultores” na ligação entre as duas disciplinas surgem, entre outros, autores como: o já referido Alberto Carneiro, Mervin Levy em “Drawing and Sculpture”, Rita Mega em “Desenhos do Escultor Leopoldo de Almeida”, Raquel Pelayo em “Processo e Conceção Escultórica a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Foyo”, Juan José Gómez Molina nas três obras sobre o desenho, Maria Nobre Franco em “Conversa com Rui Sanches”, no catálogo “Escultura + Desenho – Rui Sanches”, António Delgado em “Desenho de Escultor e Projeto”, Rungwe Kingdon em “Sculptor’s drawings and works on paper” e em teses de autores como: Joana Rita Galhardo Frazão em “Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra” e Sara Antónia Matos em “Habitando Espaços: a experiência do espaço a partir da prática artística: da escultura à espacialidade”.

Sobre o Livro de Artista foram referidos autores como: Fernando Azevedo em “O Livro e o Artista”, Ana Martins em “O Livro e o Fabrico Artesanal do Papel”; Paulo Pires Vale em “Linha infinita: história interminável” no catálogo “Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam”, Lucy Lippard em “New artists’ books”,

referido por Ana João Romana, Ana João Romana em "Catálogo online, livros de artista, alunos finalistas artes plásticas" e em teses como Diana Carvalho em "Papel: repetição e dobra, objecto e espaço".

Sobre o contexto histórico foram consultados, entre outros, autores como: Rosalind Krauss em "The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths", José Fernandes Pereira em "Dicionário de Escultura Portuguesa", Sol LeWitt em "Sentencias sobre arte conceptual" e Lazar Lissitzky.

Sobre a linguagem dos elementos plásticos do desenho e da escultura surgem, entre outros, autores como: George Kubler em "La configuracion del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas", Paris Matia em "Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico" e Joaquim Vieira em "O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho".

Sobre Cristina Ataíde surgem autores como: José Gil em "Metamorfoses do corpo" e "Anatomia do Sentimento ou como um atractor estranho se pode transformar num caso de paixão", Ana Isabel Ribeiro, Emília Ferreira, Filipa Oliveira em "Suspende o ar", Emília Ferreira em "O desenho unificador"; Rui da Costa Lopes em "Cortes histológicos" e Paulo Reis em "A Montanha Mágica de Cristina Ataíde". Sobre Susana Piteira surgem autores como: Fátima Lambert em "Trompe l'oeil, le coeur et la raison" e "Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações" e Francisco Laranjo em "Sobre a escultura de Susana Piteira" no catálogo "Membranas". Sobre Catarina Leitão surgem autores como: Erin Donnelly em "From Tactical to Practical", Pedro Moura em "Drift. Catarina Leitão (auto-edição)", Leonor Nazaré em "De Natura", José Roseira em "Gabinete" e Amy Smith Stewart em "CatarinaLeitão, Greater New York 2005".

Escultura e desenho, juntos, fazem a passagem, da forma escultórica, magnânima e impenetrável, que exclui do seu interior o espectador, afirmando-se como uma arte da visão, plena na sua força estética, para um outro estado da arte, assente na penetrabilidade, a todos os níveis da percepção, de todos os conceitos fundamentais da linguagem escultórica: espaço, forma, matéria, tempo e movimento. A escultura/desenho atua, na relação com o fruidor, como processo.

Obra abrangente, geradora de equívocos, tornando-se, a cada momento, parte do paradigma da arte contemporânea, para logo se desviar, numa incessante busca dos limites. Neste ponto surge o *Espaço de Limiar* a que José Gil se refere, numa perspectiva filosófica mas pertinente, e que corresponde e responde às várias questões levantadas pelo desenho de escultores.

Se o desenho é parte do processo criativo das três artistas e a escultura parte da instalação final, interessa olhar a história de cada um dos seres criados. Será estudado o como e o porquê através do processo criativo específico do escultor/desenhador, o quando, a partir da temática do tempo, centrado, não na história, mas na própria obra, e o lugar, onde o trabalho acontece.

Há um labor, ou simplesmente um estar, dentro do ateliê, que pode ser um aspeto importante da obra. A contemporaneidade pede explicações. Um olhar sobre como se constrói, como se chegou a determinado ponto e não a outro, como seria feito se o lugar fosse outro. É lançado um olhar para o ateliê das três artistas e no que está para além dele, como uma das premissas do seu estudo.

O objetivo desta dissertação é expor o modo como Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão nos transportam, pelo desenho, ao lado de dentro da escultura, na referida interpenetração de corpos, espaços e formas. O Livro de Artista surgirá como paradigma desta questão dentro de uma dualidade que lhe é característica.

Haverá uma pergunta implícita, sobre a qual procuraremos refletir e que será colocada às próprias artistas: Como seria o trabalho de Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão, sem o desenho.

## Capítulo 1

### O desenho como processo criativo do escultor

Desenhos preparatórios, desenhos de projeto, desenho como médium específico, esboços, cadernos de esboços, livros de artista, mapas, ou escrita, são processos de pensamento, que no contexto do desenho de escultores se revela uma espécie de avesso, com um novo retorno ao objeto e à forma, a partir da qual Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão trabalham. A escultura surge como pretexto para o desenho. As artistas constroem, concretizam as suas ideias, transportam-nas para o lado físico do mundo, criam modelos que desenharam e exploram a todos os níveis da espacialidade.

Numa aproximação à linguagem escultórica e ao modo como o escultor acaba sempre por desenhar com e no espaço, Lazar Lissitzky (Rússia 1890 – 1941) refere:

“A imagem não é uma pintura, mas uma estrutura à volta da qual devemos circular, olhando para ela de todos os lados, espreitando por cima, investigando por baixo.”<sup>1</sup>

O presente estudo é atravessado pelo processo criativo como parte integrante da obra das três escultoras. Interessa aqui fazer a distinção entre o referido processo criativo e criatividade. Esta é uma faculdade, uma capacidade, uma aptidão que depende de fatores internos e externos ao indivíduo e está na origem da criação artística. Para ter acesso a esse lado mais abrangente, mas ao mesmo tempo íntimo, das histórias de vida próprias de cada indivíduo, haverá necessidade de fazer uma contextualização familiar, social e cultural, realizada através de entrevistas, mas não da forma aprofundada e exaustiva exigida e que não caberia no desenvolvimento do presente tema.

---

<sup>1</sup> LISSITZKY, Lazar. [Em linha]. <http://russianconstructivists.blogspot.pt/2011/03/el-lissitzkys-pronoun-room.html> “The image is not a painting, but a structure around which we must circle, looking at it from all sides, peering down from above, investigating from below.”

O processo criativo consiste nos procedimentos, nas atividades, nas etapas que precisam ser percorridas, para a concretização de determinada obra visível. É dentro desse pressuposto, a partir da obra, que serão encontradas as etapas e os diferentes modos com que se revelam.<sup>2</sup>

Até à encenação final, a montagem de uma obra passa pelo lugar da subjetivação ou tempo do espírito, da intenção ou tempo da ideia/conceito, da matéria ou tempo do objeto, da produção ou tempo da técnica e da percepção ou tempo da fruição. Antes, durante e depois, estes princípios fluem em várias direções e momentos da criação.

Todas as fases passam por um ritual, por uma atuação performativa anterior à exposição, como um espetáculo sem público, a que no fim se poderá ter acesso se o processo estiver explícito no objeto final ou se o autor o quiser mostrar em forma de documentação.

Mesmo quando não é visível, o desenvolvimento faz parte integrante da obra. O contexto, os princípios de finalidade determinados por cada época, os estilos e as categorizações, existem por necessidade de estudo e porque o artista não vagueia ao acaso num espaço intemporal. Ele vai geralmente à frente, através da sua expressão comunicativa única, mas intrinsecamente ligado ao seu meio.<sup>3</sup>

### 1.1.

#### **O encontro com o desconhecido: meio entre mente e matéria**

Os conceitos fundamentais da linguagem escultórica existem como referentes, códigos balizares e devem permitir que a transferência da informação seja mantida em aberto, como resposta à impossibilidade de delimitar e de tornar concreto o que se pretende comunicar. A interpretação do recetor e todo o processo empregue no esforço comunicativo, no diálogo que se estabelece nesse articular e

---

<sup>2</sup> SANTOS, Maria Luisa Duarte da Silva – **A criação artística e o processo criativo. Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva. Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: Graça Morais e Leonel Moura.** Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte orientado por Profª Drª Maria João Lello Ortigão de Oliveira. Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2004. p. 178.

<sup>3</sup> DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si.** p. 161.

desarticular constante, é a particularidade mais enriquecedora deste processo, qualidade que o nutre de sentido e permite o conhecimento.<sup>4</sup>

O espaço de liberdade do desenho ultrapassa a função exclusiva da representação e torna-se um processo de tradução, sem palavras, entre a observação e a reflexão. Como “exercício da dúvida” é parte intrínseca do processo criativo, numa procura sistemática do novo e do desconhecido. Raquel Pelayo (Vila do Conde, 1968), a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Feyo<sup>5</sup> (Angola, 1899-Lisboa, 1990), resume deste modo o trabalho de desenho como forma de investigação para a escultura. Este “ato de duvidar” referido por Pelayo, é no entanto, um conceito em si que se pode alargar a todas as formas de arte.

O desenho do escultor existe num *Espaço de Limiar*, definido por José Gil. Situa-se no limite, na zona fronteiriça entre o interior e o exterior. É uma zona, e não uma superfície ou linha, uma região, um espaço em volume, que se abre para o exterior, e ao mesmo tempo recua para o interior.<sup>6</sup> Este modo de estar ou de partir do corpo do artista torna o desenho um processo muito pessoal, dificilmente delegável, mas mesmo assim repetível e com uma possível continuidade e cumplicidade entre criador e executante.

A obra de arte está, sobretudo, na intencionalidade do autor, mais do que no seu resultado. Partindo da ideia do conceito, o desenho para o escultor, no sentido do projeto, do esboço, da sua ocupação efetiva do espaço - através dos desenhos sobre a parede de Susana Piteira, ou dos rolos de papel estendidos por salas, de Cristina Ataíde - pode revelar um pouco deste percurso, entre o início e um possível final, dependente do acaso e da relação, que será criada entre a obra e o público. O “coeficiente de arte”, referido por Marcel Duchamp<sup>7</sup> (França, 1887 – 1968), consiste nesta diferença entre intenção e realização.

---

<sup>4</sup> GÓMEZ, José de las Casas – **Lenguaje**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 136.

<sup>5</sup> PELAYO, Raquel - **Processo e Conceção Escultórica a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Feyo** - Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras: Lisboa. Janeiro - junho 2013. Volume 4 (7), p. 204-211.

<sup>6</sup> GIL, José - **Metamorfoses do corpo. Lugar do outro, lugar da alma**. Catálogo da exposição Anatomia do sentimento ou como um atrator estranho se pode transformar num caso de paixão. Cristina Ataíde, Paulo Cunha e Silva. Porto: Galeria André Viana, 2001, p. 38.

<sup>7</sup> DUCHAMP, Marcel – **The Creative Act**. In: The essential writings of Marcel Duchamp. London: Thames and Hudson, Michel Sanouillet and Elmer Peterson, 1975. p. 138.

“No ato criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A sua luta para a realização é uma série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que não são e não devem ser completamente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado desta luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença de que o artista não se apercebe.

Consequentemente, na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, falta uma ligação. Esta lacuna que representa a incapacidade do artista em expressar completamente a sua intenção; esta diferença entre o que pretende realizar e que realizou, é o “coeficiente de arte” pessoal contido na obra.

Por outras palavras, o “coeficiente de arte” pessoal é como uma relação aritmética entre o que não foi expresso mas foi intencionado e o não intencionado expresso.

(...) O ato criativo toma outro aspeto quando o espetador experiencia o fenómeno de transmutação; através da transformação de matéria inerte em obra de arte, ocorre uma verdadeira transubstanciação, e o papel do espetador é determinar o peso do trabalho na escala estética.

Contudo, o ato criativo não é realizado apenas pelo artista; o espetador faz o contacto com o mundo exterior decifrando e interpretando as qualificações internas e assim acrescenta a sua contribuição ao ato criativo.”<sup>8</sup>

Os variados estudos sobre a criação, realizados por inúmeros autores, fazem referência a etapas do processo criativo como possíveis passagens no percurso do artista, especificamente na vida das obras. São destacadas para a presente análise as fases correspondentes à *Preparação*, *Incubação*, *Iluminação*, *Avaliação* e *Elaboração*. Na *Preparação* o artista fica imerso, conscientemente ou não, num

---

<sup>8</sup> DUCHAMP, Marcel – **The Creative Act**. In: The essential writings of Marcel Duchamp. London: Thames and Hudson, Michel Sanouillet and Elmer Peterson, 1975. p. 138 a 140.



conjunto de questões problemáticas, sujeito a todas as influências sociais e emocionais. Na *Incubação*, existe um pensamento em paralelo em que podem surgir conexões pouco usuais. É uma fase de afastamento e de recurso à memória. Na *Iluminação* as peças do puzzle encaixam e as soluções emergem à consciência. Na *Avaliação* ou *Verificação* as soluções são testadas e decide-se a validade da *Iluminação*. É a fase mais emocional, de maiores incertezas e inseguranças. Por fim, na *Elaboração*, que pode ser a fase mais demorada, inicia-se a produção da obra.

O trabalho das três escultoras Cristina Ataíde; Susana Piteira e Catarina Leitão, atravessa a fase da *Elaboração*, deixando a marca do artista, numa dimensão de intervenção pessoal que não lhes permite um grande afastamento da obra. Se na escultura é comum a distribuição de trabalho e a utilização de meios exteriores aos do ateliê do artista, devido ao caráter construtivo e projetivo do trabalho, o desenho tem uma maior ligação autoral e subjetiva. O desenho da escultora Cristina Ataíde mistura, como seria de prever, os dois processos. Em “Todas as Montanhas do Mundo” (2008-2013) e “Lar Doce Lar” (2013), são criadas estruturas, suportes de papel, planos ou não, de grande dimensão, onde se desenvolve uma espécie de padrão que permite e exige uma equipa de trabalho de modo a torná-lo exequível.

Na *Preparação* do seu trabalho, Cristina Ataíde parte de estímulos exteriores que surgem durante as viagens. Desperta para o que a rodeia, principalmente elementos da natureza, seleciona uma espécie de *ready-mades*, e parte para as ideias, que se transformam em conceitos, a *Incubação*, até estar tudo muito bem definido, no momento da *Iluminação*. A artista percebe como pode pôr esse conceito em prática, a *Verificação* e ao concretizá-lo, etapa da *Elaboração*, a forma vai evoluindo e modificando-se durante o processo do trabalho. Vão-se adicionando outras ideias ou depurando a inicial, limpando o acessório. O conceito é muito importante para o seu trabalho. No entanto C. A. está atenta ao seu lado intuitivo, muito mais acessível no desenho e na fotografia. Quando chega a um novo lugar, costuma esvaziar-se, esquecer tudo o que sabe e a partir do lugar ou das sensações do momento, desenhar com elas, não fazendo autocritica. A *Preparação* e a

*Incubação* são etapas definidas e transpostas para esta abertura e interiorização, como veículo de passagem, através da percepção de C. A. A artista usa este sistema como um exercício, pois é necessário esquecer o que se aprendeu, para o que se faz a seguir se torne mais límpido, mais transparente.<sup>9</sup>

Quando começou a trabalhar Cristina Ataíde fazia uma *Avaliação* na qual tinha dificuldade em aceitar as suas obras e rejeitava quase tudo. Surge nesta fase o trabalho “Se o coração estivesse” (1998) em que os cadernos de desenhos são guardados dentro de bolsas fechadas e expostos deste modo. Era muito difícil a aceitação de que aquilo que estava a projetar e a pensar estava certo, que era bom e que o devia continuar a fazer. Depois percebeu que o processo tinha de ser ao contrário. Tinha que fazer as peças porque era urgente, era uma necessidade. Se funcionavam ou não, era completamente secundário. Fez uma recusa dessa *Avaliação*, tentando a todo o custo anular a consciência dessa etapa, e passou a trabalhar não fazendo autocrítica, pelo prazer da ação. Neste momento não rejeita muitas peças. Quando não funcionam, transforma-as ou ficam a aguardar novo desenvolvimento. Por vezes, passado algum tempo adquirem um corpo mais denso, como se tivessem amadurecido. Acontece principalmente com os desenhos, se não agradam guarda-os e quando os redescobre por vezes percebe que afinal funcionam.<sup>10</sup>

Susana Piteira, por seu lado, criou o hábito de ser a única interveniente, ao nível da *Elaboração* da sua obra. Com os trabalhos mais recentes como “Natura: o doce sabor da desordem” (2014), obra realizada em porcelana vidrada, na fábrica de Cerâmica PP & A - S. Bernardo em Alcobaça e “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), tem passado pela experiência de utilizar outros materiais como o vidro e a cerâmica, que obrigam a uma relação de oficina algo intensa, devido às particularidades destes materiais. Susana Piteira raras vezes trabalha com assistentes, e quando o faz prefere estar presente, de modo a poder acompanhar todo o processo. No entanto, há coisas que acabam por sair do seu controlo, mesmo tendo por base um projeto definido. Tudo depende muito da confiança que se

---

<sup>9</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 1.

<sup>10</sup> Ibid. p. 6.

deposita na pessoa com quem se está a trabalhar e o modo como lê a obra e se relaciona com o artista. Na escultura em pedra é essencial trabalhar lado a lado com o canteiro porque se uma pedra for mal levantada, há grandes possibilidades de realizar uma escultura diferente da planeada. Existem, no entanto, e no caso específico da pedra, pessoas com experiência suficiente para perceber o que o escultor pretende e com vontade de o conhecer para que consigam trabalhar sem equívocos. Esta é uma experiência importante para Susana Piteira, pois dá-se conta que fazer todos os projetos pela via tradicional e sozinha não permite ter o tempo suficiente para os produzir, para além do facto de não fazer sentido apenas o trabalho manual, havendo também a possibilidade de recorrer à indústria, no caso da construção de objetos em materiais específicos, como o vidro, a porcelana ou mesmo a pedra. Como refere S. P.:

“O meu trabalho vive desse detalhe. Mas no vidro não tenho essa intenção. Não me faz diferença perder o controlo porque são coisas distintas”.

Na instalação do *Parque dos Poetas*, “Solilóquio” (2004), o canteiro fez todo o trabalho das lajes e da montagem a partir da maquete e Susana Piteira fez o trabalho das raízes, porque sendo a modelação muito espontânea, vive de um certo grau de imponderabilidade, em que as formas vão surgindo e se definem a cada momento. “Se tivesse sido o canteiro a fazê-las não tinham a mesma frescura, perdia-se uma qualidade muito própria e viva”.<sup>11</sup>

O uso de esboços e esbocetos, ou mesmo de desenhos de projeto, no caso do trabalho de Susana Piteira, não é um método recorrente, pois, segundo a escultora, acaba por ser um processo de cópia, de transposição e ampliação, que determina o trabalho e o torna mais contido. Perante a pedra, S. P. tem um movimento de uma certa liberdade em que vai resolvendo a peça a cada momento, é algo mais fresco e fluido, nas suas palavras. As etapas *Iluminação*, *Avaliação* e *Elaboração* surgem misturadas, com os avanços e recuos próprios deste tipo de

---

<sup>11</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 16.

trabalho, e que aliás todas as artistas em questão utilizam, como parte inconsciente, mas sistemática, do seu processo.

Este outro âmbito do desenho, o desenhar com as ferramentas sobre a pedra, funciona ao nível do registo do movimento ou da força que é dada para fazer linhas ou uma determinada concavidade, por exemplo, mais ou menos intensa, com todas as suas subtilidades. Em “Membranas” (2010), é visível este processo em certas zonas da pedra. Este é um processo impossível de conseguir quando existe uma leitura prévia, para depois repetir, partindo de um projeto muito definido ou de uma maquete.

O trabalho com o vidro e cerâmica, como “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013) e “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013), tem servido para Susana Piteira sair de um certo controlo das suas emoções, e ir para além dos seus conhecimentos e experiências. Mas o trabalho em pedra também foi tendo progressos e modificações ao longo dos anos, tornando-se depurado, aproximando-se do vidro ou da porcelana, numa densidade levada ao limite, presente em peças como “Membranas” (2010) ou “Just Sculpture” (2009). Como refere S. P., “Neste momento cheguei a um ponto em que a pedra está quase ‘rota’. O que fazer a seguir?”<sup>12</sup>

Há uma constante evolução que é preciso referir quando se fala de processos criativos. Susana Piteira, para produzir um objeto artístico, faz uma pesquisa muito informada. Como refere, seria impensável voltar quinze ou dezasseis anos atrás, “quando saí da faculdade, e passar dias inteiros a britar pedra.”<sup>13</sup> Prefere agora investir na investigação e noutro tipo de projetos. A prática da tecnologia da pedra é um trabalho muito pessoal com o objeto ou com o conjunto de elementos que vão formar um espaço. “Já não me dá o mesmo prazer, agora trabalho com outros materiais e com outras pessoas.”<sup>14</sup> No entanto a pedra continua a fazer parte do

---

<sup>12</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 15 e 16.

<sup>13</sup> PITEIRA, Susana. Entrevista. **A arte está a viver fora dela**, por Ana Sofia Rosado. In: Primeiro de Janeiro. Porto, 2006. [Em linha]. file:///H:/ESTUDOS/Susana Piteira - Trabalho artístico/2009/site pessoal/Entrevistas passivas/O Primeiro de Janeiro.htm. p. 11.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11.

trabalho de S. P. – “interessa-me, porque é a antítese da imagem e o último trabalho de galeria<sup>15</sup> que fiz é a junção das duas coisas.”<sup>16</sup>

Catarina Leitão refere que o controlo absoluto que tem sobre todas as fases do processo na realização do trabalho tem a ver com a ideia de abrigo, sempre presente na sua obra, em obras como “The Body in the Garment in the Furniture in the Room” (1999). Abrigar e proteger significa controlar. Em todas as obras realizadas tudo é construído, cosido, pintado, desenhado e encadernado por C. L.. Todos os materiais estão sujeitos a uma transformação por um processo manual que não pode ser delegado.<sup>17</sup> De qualquer modo existe a necessidade de alguma mudança em termos dos processos de produção do seu trabalho:

“O tempo da escultura é muito ingrato. Tudo leva muito tempo e apesar da pressa de ver as coisas feitas, por vezes torna-se difícil delegar, perder o controlo do trabalho, mas é preciso fazê-lo, acelerar partes do processo de produção de modo a acompanhar o estilo de vida acelerado, no qual os artistas têm de estar sempre a colocar trabalho novo.”<sup>18</sup>

Existem, durante a etapa de *Avaliação* ou *Verificação* do processo criativo, muitas fases de questionamento. Para Catarina Leitão esses podem ser ciclos muitas vezes paralisantes porque ao tentar perceber se faz sentido, normalmente não faz, pelo menos antes de o trabalho estar completo. Ideias que à partida são canceladas porque não tiveram oportunidade de crescer ou porque a teoria se sobrepôs poderiam, se tivessem sido desenvolvidas, fazer bons trabalhos. Mesmo que não se perceba muito bem o que se está a desenvolver no princípio, as ideias acabam por se resolver primeiro pela prática. Trabalhos de meses podem não funcionar e o que pode parecer trabalho aparentemente desperdiçado desaparece apenas materialmente mas acaba por ressurgir em trabalhos subsequentes.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Exposição na Casa da Cerca, Almada, 2004, “Prazeres públicos, sofrimentos privados”.

<sup>16</sup> PITEIRA, Susana. Ibid. p. 11.

<sup>17</sup> LEITÃO, Catarina - **O projecto prático em desenvolvimento**. Texto cedido pela autora. 2014. p. 9.

<sup>18</sup> LEITÃO, Catarina - Entrevista. Lisboa, Julho de 2014. p. 7.

<sup>19</sup> Ibid., p. 7.

Para alguns, perante a tarefa de execução, etapa da *Elaboração*, surge uma perentória necessidade de resolver uma atividade considerada supérflua ou mecânica. Para outros pode representar o fundamento de um exercício de reflexão que se impõe através da escultura. Em muitas das obras conseguidas deste modo, o gesto e a marca que o autor lhes imprime determinam um rasto de tempo que as criou. Este é o processo eleito pelas três escultoras, mais acentuado em Catarina Leitão e menos em Cristina Ataíde, mas nenhuma das escultoras exclui a hipótese de trabalho cuja realização material da obra acontece a partir de uma posição externa, exercendo apenas um trabalho de controlo e supervisão.

Segundo Fayga Ostrower, criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao criar algo, ordena-se e configura-se. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma, no sentido amplo em que aqui é compreendida, isto é, como uma estruturação, não restrita à imagem visual. Partindo dessa conceção, torna-se importante fundamentar a ideia dos processos criativos utilizando noções teóricas sobre a estrutura da forma. O sentido da forma, dos limites e do equilíbrio surge a partir do modo como se estabelecem certas relações, sendo o fator cultural atuante sobre as configurações individuais e preestabelece certos significados.<sup>20</sup>

Os conceitos enunciados por Alberto Carneiro sobre o desenho estão diretamente ligados ao processo criativo do escultor, visto este expor a sua relação com o desenho de um modo abrangente e alargado a qualquer prática da escultura em que o desenho é, simultaneamente, meio e fim.

“As perguntas que sempre religaram a criação à metamorfose dos sentidos que a arte perpetuou para a vida são equivalentes desde o princípio. Se as respostas alargaram o campo da nossa sensibilidade e da nossa inteligência, deixaram-nos ainda a obra aberta para outros sentires e sentidos. O que seja arte tem que ser apre(e)ndido com a obra, pelo

---

<sup>20</sup> OSTROWER, Fayga - **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997. p. 5.

processo de construção / desconstrução da obra, pelo percurso infundável da criação, nas mutações dos tempos e dos espaços.”<sup>21</sup>

Segundo Alberto Carneiro, o desenho é a forma de expressão que melhor sintetiza a relação com o mundo. Permite, com a elaboração mental, o desenvolvimento de ideias e a descoberta do que ainda desconhecemos de nós mesmos. O desenho não é realizado como algo que prepara a escultura, mas como meio que favorece os desenvolvimentos, como um levantamento projetivo do interior para o exterior, de maneira que a projeção das figuras, das imagens na mente possibilite articular os dados daquilo que se cria como obra. Na perspectiva do escultor, o desenho, sendo representação é fundamentalmente projeto, deslocamento dum corpo no tempo e no espaço, desenvolvimento de ideias, conjunto de figuras que interagem para que a pessoa autora e/ou fruidora de desenhos possa vir a compreender os sentidos dos seus movimentos de criação. O desenho serve assim para entender a realidade exterior e redimensionar o mundo interior em compreensões múltiplas, numa vibração de sinais que se encontram em todas as superfícies e que formam o corpo da realização artística e identidade estética. É um instrumento que analisa, concebe e comunica.<sup>22</sup>

Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão colocam-se no campo da própria representação, são simultaneamente sujeito e objeto do desenho, sendo o corpo a matriz essencial das leis da organização dos espaços visíveis e do campo da sua própria representação. O corpo exprime e demonstra por si mesmo a organização do desenho e as correspondências dinâmicas. No trabalho das três escultoras, o desenho é a expressão humana mais consentânea com a unidade física, mental e subtil do corpo.<sup>23</sup>

## 1.2.

---

<sup>21</sup> CARNEIRO, Alberto – **O subtil na criação: O método não método**. In: Alberto Carneiro. Das notas para um diário. Antologia. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 208.

<sup>22</sup> Ibid., p. 161 e 163.

<sup>23</sup> Ibid., p. 164 e 165.

## Percepção visual ou o modo de ver do artista

A capacidade de um indivíduo para o desenho é controlada pela facilidade de mudar para um modo diferente de processar a informação visual: passar do procedimento analítico e verbal para o processamento espacial e global, ou seja, para uma percepção global e intuitiva.<sup>24</sup> Segundo Betty Edwards (1926, Califórnia) o modo de ver do artista passa por um *processo duplo* em que, por um lado, através de uma mudança mental se acede conscientemente ao lado direito do cérebro, para experimentar uma modalidade ligeiramente alterada, e por outro, ver as coisas de um modo diferente.

Quando o escultor desenha há um terceiro estado em que após a tradução em imagens da realidade apreendida pela visão, surge um novo retorno ao espaço, à tridimensionalidade e aos seus atributos. Digamos que o processo passa por um fluxo contínuo, acentuado em relação a outras formas de arte, e possível dentro da mente do escultor.

Ao iniciar qualquer processo criativo, o artista tende a realizar um exercício mais intuitivo do que analítico acerca das relações causais estabelecidas entre as motivações iniciais, a execução prática e o resultado e valoração futura. Segundo Sol LeWitt, uma vez estabelecida a ideia da peça na mente do artista e decidida a forma final, o processo leva-se a cabo cegamente. Há muitos efeitos secundários que o artista não pode imaginar e que podem servir de ideias para outras obras.<sup>25</sup>

Será estranho associar o trabalho deste artista, aparentemente definido pela geometria e pelo rigor arquitetónico, ao acaso ou aos efeitos secundários que refere. Trazer a casualidade para o modo percetivo do artista, que simula, inventa e deturpa, através das suas representações e especificamente para o escultor, que traduz novamente em objeto, em presença física, a ideia, trazendo-a para o mundo real e onde coloca esse outro modo de ver. Catarina Leitão simula este acaso, ironizando o próprio processo criativo na sua relação com o natural e artificial, a

---

<sup>24</sup>EDWARDS, Betty – **Drawing on the right side of the brain: a course in enhancing creativity and artistic confidence**. Los Angeles: J. P. Tarcher: Houghton Mifflin, 1979, p. 1.

<sup>25</sup> LEWITT, Sol – **Sentencias sobre arte conceptual**. 1968. In: Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre sensibilidad posmoderna. Simón Marchán Fiz. Madrid: Akal, 1986. p. 414.



natureza e a cidade, em trabalhos como “Natureza domesticada” (2002) e “Systema Naturæ” (2011), entre inúmeros exemplos. Cristina Ataíde, por seu lado, faz da casualidade uma das suas ferramentas e deixa que o vento e a água desenhem e construam por si como nos desenhos “Durante o Rio” (2004), e “Depois do rio” (2005). Susana Piteira trabalha atualmente o vidro, cuja forma parte de um esboço e passa para um material desestruturado, sem esqueleto ou ponto de partida fixo, tal como a porcelana que ao ser modelada, a partir de um plano, uma folha o mais fina possível, reaje ao vento, ao calor ou ao frio, tornando-se caprichosa e perdendo plasticidade ou amolecendo, não respeitando a forma ou as mãos do escultor. Em “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013) e “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013), há uma vontade própria que o artista provoca mas que deixa de poder controlar. Neste jogo o artista vagueia, procurando o sentido, numa sucessão de imagens e o objetos, num constante retorno e abandono, geradores de energia e obra.

## Capítulo 2

### O desenho das escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão

Existe uma tendência para interpretar os desenhos dos escultores como um caminho para algum lugar, como uma fase preliminar para um esclarecimento das suas ideias, para diálogos iniciais com os comportamentos intuitivos de um mundo formal incipiente, gerando versões e favorecendo a tentativa de possíveis configurações futuras. De facto nos cadernos de esboços, prática frequente de Cristina Ataíde, este é um trabalho necessário, de modo a alcançar ideias finais e de entrar em estados de completa afirmação e concretização do que é entendido como escultura.<sup>26</sup>

Mas o desenho existe também como território experimental que complementa e assiste no progresso da escultura. No plano do papel ou em qualquer outro suporte, em paralelo e sem comprometer a presença tridimensional, faz um contacto efetivo com as propostas escultóricas.

Explorar o desenho e considerar as suas diferentes facetas, é conhecer a outra metade expressiva do artista, onde a perspetiva escultórica é objetivada e todos os elementos concetuais que a atravessam são ativados.<sup>27</sup>

A densidade matéria de um rio em “Durante o rio” (2004), a pele das rochas em “Pele” (2006), de Cristina Ataíde, a efemeridade de uma projeção vídeo na superfície da pedra, em “Prazeres públicos sofrimentos privados” (2004), de Susana Piteira e os galhos de árvores, arrancados, descascados até à pele, reunidos, pintados, desenhados e arrumados em caixas, em “Gabinete” (2013) de Catarina Leitão, são interiores tornados visíveis.

As escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão, dão corpo à expressão como energia vital que emana do lado de dentro, de algo que está sempre antes daquilo que é dado a ver, do desenho da escultura. Mantêm-se as tradições, no sentido de uma representação da realidade, também idealizada, mas como questionamento de si própria, dos lugares e dos homens.

---

<sup>26</sup> BLANCH, Teresa - **L'Escultura. Creacions Paral·les. Metàfores del real**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995. p. 119.

<sup>27</sup> Ibid.

“Intrigante a arte da escultura, a do desenho. Depende inteiramente das condições do espaço, a larga folha de papel, geralmente branco, o bloco de mármore, o clássico bronze.”<sup>28</sup>

Nos desenhos de Cristina Ataíde existe a parte corporal, de uma certa violência por vezes, a relação tátil com os materiais e o suporte como em “Pele” (2007-2009) e “Vestígios” (2014). Podem ser texturas sobre texturas, de uma rocha, marcas do tempo ou da água informe, em que C. A. cria, retirando, como quem copia. Ao colocar o pigmento sobre o papel, como nas fotografias de “Durante o rio” (2005), passa a ser só um mediador que deixa cair a cor que o vento leva.

“Costumo dizer que não faço nada; o vento é que desenha. Nesses casos, é o oposto: é quase a auto-anulação total deixar que os elementos façam o desenho. Uso muito a fotografia para o registo de intervenções na paisagem. Desenho na própria paisagem. O projecto “Percursos no Mundo” são desenhos feitos com pigmento e água em todos os lugares onde vou. A obra é a própria fotografia desses desenhos.”<sup>29</sup>

C. A. trabalha com o corpo todo quando desenha. Muitas vezes, no exterior, usando a própria natureza, não sobre a natureza, mas sobre a relação do seu corpo com essa natureza.<sup>30</sup>

O desenho, sendo uma disciplina complementar, tornou-se para Cristina Ataíde um vício e não consegue estar muito tempo sem desenhar. Porque o desenho é muito imediato e tem uma grande relação com o corpo. “Posso dizer que é catártico”, como se pode constatar pelos inúmeros cadernos de desenhos com

---

<sup>28</sup> LOPES, Rui da Costa – **Cortes histológicos**. [Em linha].

<http://www.cristinataide.com/pdf/corteshistologicos.pdf>. Junho 2001. p. 1.

<sup>29</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 1.

<sup>30</sup> Ibid., p. 2.

materiais diversos como terra, pigmentos, tinta e Livros de Artista, que acaba por não expor, mas que fazem parte do seu processo criativo.

“É esse acto de estar lá fora – com o vento, a chuva, as sombras, a água, com os movimentos que existem – é essa relação entre mim, o papel e esses elementos, que cria muitas das séries de desenhos.”<sup>31</sup>

A série de desenhos, ainda em produção, realizados com as pétalas [Fig. 1, 2 e 3] de flores apanhadas depois da passagem de uma procissão de mil monges em Ayathuia, antiga capital da Tailândia, “Steps of thousand monks” (2014), não teria a mínima hipótese de ter acontecido se C. A. não tivesse presenciado aquele ritual. Já no hotel separou e distribuiu as pétalas sobre folhas de papel, que acamadas e premidas acabaram por transferir matéria para as páginas contíguas. As cores das pétalas, do rosa ao ocre, variaram conforme o grau de decomposição daquela matéria orgânica. São desenhos por acumulação de matéria, foram forma antes do processo de apropriação de C. A.

A obra passou por um estar atento, recuperar o que restou de uma passagem, levá-lo para o ateliê e salvá-lo de um retorno à natureza, perpetuando-o como objeto artístico.

Os desenhos “Pele” [Fig. 4 e 5], resultado de um trabalho de *frottage* sobre grandes blocos de pedra, tornam muito forte a relação do corpo com o ato de desenhar porque requerem imensa força e energia. Torna-se necessário passar essa energia, dinamismo, e esforço, para o papel. É a transformação do próprio papel, pois ele adquire a forma do sítio onde está a ser trabalhado. É moldado. Há uma interpenetração da matéria, que pode ser uma pedra, uma árvore, o papel e o desenhador/escultor, que molda a folha à forma, numa intensa fusão.<sup>32</sup>

A simplicidade de um ato primário, a cópia, eleva-se na unicidade de “aquele momento” e a impossibilidade da sua repetição acentua a ideia do lugar da pedra,

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 3.

<sup>32</sup> Ibid., p. 1.

da pedra, do desenho da pedra e da galeria onde outros olharão a pedra. Será um caminho peregrino em direção ao interior, a partir da textura da rocha?

Em “Todas as Montanhas do Mundo” [Fig. 6, 7 e 8], apesar do registo aparentemente mimético, os desenhos das montanhas são puro exercício de representação. Embora as montanhas pareçam repetir um referente paisagístico concreto, elas podem não retratar qualquer montanha existente. Cada sombra, cada volume ou contorno é um exercício estético, uma recuperação ficcional das experiências estéticas e da memória do lugar.<sup>33</sup>

“O que aqui encontramos, portanto, a par do traçado analítico que “recompõe” elementos do natural para a composição, é a assunção do desenho como um mundo outro — simulacro? Verosimilhança? — ou, se quisermos, como encenação, recriação.”<sup>34</sup>

A montanha tem sido, nos últimos anos, tema central do corpo de trabalho da artista. Existe uma certa relação com a *Land Art* num percorrer a natureza, natural ou artificial, mais ou menos urbana e ritualizada, cujo fim passa por uma expressão por vezes literal mas ainda assim poética e metafórica, sejam linhas, manchas, pétalas de rosa ou desperdício acumulado.

“Cristina Ataíde é um destes autores que vêm na montanha algo que transcende do espaço físico ao símbolo e de metáfora, sendo também um mistério em si. Nasce daí então a sua necessidade de percorrê-la, dada a necessidade de compreensão da sua natureza física, desde seus acontecimentos – reentrâncias e protuberâncias, concavidades e convexidades, abismos que provocam vertigens, visões, esclarecimentos. As caminhadas de Cristina Ataíde – quer físicas ou mentais – sobre

---

<sup>33</sup> FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. p. 1.

<sup>34</sup> Ibid., p. 2.

algumas montanhas dão-lhe matéria e insumo para o laborioso exercício artístico.”<sup>35</sup>

“Vestígios”<sup>36</sup> [Fig. 9, 10 e 11], um dos mais recentes trabalhos de Cristina Ataíde, realizado na Alemanha, na fábrica Singer de máquinas de costura, mais tarde denominada Veritas, em Wittenberge, durante o Verão de 2014, é a concretização de um processo de conjugação das partes, escultura e desenho, em que a forma, a linha, a marca, entre muitos outros elementos, se tornou real, expandindo-se para os conceitos chave das práticas destas duas disciplinas.

O papel, pano, ou panejamento, articula-se com as formas existentes no espaço, sem as subverter mas evidenciando-as, pela quebra da repetição e pela ocupação do vazio que as rodeava, antes da presença dos desenhos/escultura, quer sejam janelas, colunas, paredes ou o teto modular e geométrico.

Segundo Cristina Ataíde, as memórias e os vestígios do passado da fábrica Veritas, encontram-se por todo o lado, dentro do impressionante edifício. Criou um desenho frotando o chão, janelas e paredes deste espaço infinito, sentindo as suas sinergias, para perceber onde estavam as máquinas e onde cada tarefa era executada. Tentou incorporar e sentir com o seu corpo. Serão acrescentadas datas, nomes, factos, modelos de máquinas, pontuando o desenho com pistas importantes da produção da fábrica. Numa última fase, com linhas de pigmento vermelho, traçou a planta do espaço, de modo a juntar todo o desenho,<sup>37</sup> tornando a longa narrativa sobre a história daquele lugar, sob a forma de marcas, num desenho unificador do lugar.

Nas várias séries que atravessam o trabalho de Cristina Ataíde nota-se, segundo Emília Ferreira, uma alteração de traço, que passa por ser mais mimético, mais expressivo ou mais analítico. Para C. A. existem desenhos com uma grande componente corporal. Não são desenhos gestuais, mas transportam para o papel a

---

<sup>35</sup> REIS, Paulo – **A Montanha Mágica de Cristina Ataíde**. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. Lisboa: Abril 2009. p. 1.

<sup>36</sup> Instalação incluída na exposição: Veritas - Darned Stitch Up - The Case Wittenberge. An Approach. Wittenberge, 2014.

<sup>37</sup> ATAÍDE, Cristina – **Vestígios**. 2014. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com/exposicoes.html>

relação com o ambiente envolvente, com o local. São normalmente feitos no exterior, usando os elementos da natureza. Os que reproduzem montanhas, são desenhos de uma natureza existente e para representar essa natureza C. A. teve de recorrer a um desenho mais rigoroso. É a forma de trazer aquelas massas poderosíssimas para o desenho e para dentro da galeria. Não interessa à escultora o rigor da montanha, mas sim a massa que cria com esse desenho, a energia que sai dele, o confronto que se estabelece, como sentiu em Yangshuo, na China, rodeada por montes Cársicos que saíam do chão vertiginosamente, quase na vertical. Eram volumes compactos que a envolviam. Daí serem desenhos tão parecidos com a realidade na tentativa humilde de a recriar, de se aproximar dessas massas energéticas. Há também a problemática do tamanho, ao serem tão grandes, faz que se sintam que se pode entrar dentro do desenho.<sup>38</sup>

“As horas seguidas que estou a desenhar tornam-se quase hipnóticas, um quase estado de meditação. Quando se está envolvido por desenhos com 5, 7 ou 20 metros, fica-se a pertencer ao desenho. Como na lenda chinesa em que o pintor entra no próprio desenho e desaparece...”<sup>39</sup>

O trabalho de Susana Piteira, é referência ou ponto equidistante de meios de expressão diferentes, dentro de um campo de possibilidades comum, em que a escultura, o desenho, o Livro de Artista com “Vénus landscape book” (1998) [Fig. 200 e 201] e o Livro de Artista *ready-made* “Série autobiografia” (2013), dialogam no terreno instável, mas fértil, da transversalidade da arte contemporânea.

Segundo Susana Piteira o desenho é o sonho, é o espaço em que pode pensar e fazer as esculturas todas sem qualquer tipo de condicionamento. É um espaço de liberdade e de enorme apoio, por poder constituir-se como espaço de liberdade. Permite em termos conceptuais desenvolver as ideias, apesar de ter um momento físico que é o registo desse desenvolvimento no papel como forma de fixar.

---

<sup>38</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010 p. 4.

<sup>39</sup> Ibid., p. 4.

O desenho é uma das formas mais eficazes de depurar ideias, uma das áreas mais importantes de todas as artes visuais e plásticas. S. P. distingue-as. Serve para explorar e desenvolver ideias e para passar de objetos concretos, flores, plantas, para outro conhecimento e para reter algumas daquelas formas. Não para representar aquele ente, mas para lhe dar uma vida própria. Isso processa-se a partir do desenho com esboços muito soltos, apontamentos, que podem ter outro desenvolvimento ao nível da gravura.<sup>40</sup>

Na exposição de Susana Piteira “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações”<sup>41</sup> (2013) [Fig. 12, 13 e 14], os ramos da árvore têm o duplo sentido da ligação, por um lado implícita, ao tronco, à raiz, à terra [Fig. 236], e por outro à forma, ao volume, ao ser escultórico, também ele quase imaterial e efémero, como pode ser o vidro e a porcelana.

Fátima Lambert (Porto, 1962) refere como o desenho a grafite se apropriou das formas e do contorno da escultura, regressando ao seu início. O desenho realizado diretamente na parede conduz para o que pode ter sido o desenho pensado prévio à sua produção como tridimensional. A tensão do movimento para o executar, as circunstâncias e o desenrolar desta ação determinam toda a diferença de um ato e criação que nunca são idênticos, nem repetidos.<sup>42</sup>

A instalação multimédia “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados”<sup>43</sup> (2004) [Fig. 15 e 16] de Susana Piteira é suporte de representações e ao mesmo tempo acentuação da linguagem escultórica, ao nível da forma, da luz e do lugar para o qual foi realizada. Em “Trompe l’oeil, le coeur et la raison”<sup>44</sup> (2013) [Fig. 17 e 18], S. P. prolonga o marmoreado do chão, desenhando nos volumes da arquitetura que a contém.

---

<sup>40</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 1.

<sup>41</sup> Exposição na Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva, Braga, 2013.

<sup>42</sup> LAMBERT, Fátima - “**Trompe l’oeil, le coeur et la raison**” seguido de “**Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações**”, Susana Piteira. [Catálogo da exposição]. Braga: Galeria da Universidade, Um, Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, 2013. p. 7.

<sup>43</sup> Instalação multimédia com Rietske Van Raay, na Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Almada, 2004.

<sup>44</sup> Instalação de escultura e desenho na Quase Galeria / Espaço T, Comissariada por Fátima Lambert, Porto, 2013.



Nas duas instalações, ambas em 2013, entre Porto e Braga, as semelhanças ao nível dos objetos e dos meios utilizados ganham as suas particularidades ao habitarem espaços distintos. Às paredes brancas junta-se a diferente iluminação, dimensão e movimento do espetador perante os percursos definidos pelo próprio espaço. O modo como a instalação, o todo escultórico, seja imagem ou objeto, acontece define a obra e não o oposto. A própria instalação forma um desenho, uma estrutura, face ao detalhe de cada elemento.

Nas palavras de Catarina Leitão, desenhar é um processo de organizar ideias, de lhes dar forma. Normalmente a ideia acontece e tem de ser transposta para um suporte físico. Também é possível desenhar sem saber ainda o que se está a pensar, poder descobrir ou ler a ideia *a posteriori*, ou refazer a ideia.

O desenho funciona como escultura através da representação de formas detalhadas tridimensionais. O trabalho “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” (2011), inspirado em desenhos de ilustração científica, representa de modo mais ou menos explicativo cada objeto; mas embora representativo não recorre às estratégias de apresentação de cortes, vistas ou ampliações. Catarina Leitão não pretende representar literalmente, “é necessário alimentar a expansão da ficção e a criação de situações ambivalentes.”<sup>45</sup>

Interessa ter uma ideia e expandi-la, fazendo tudo parte de um grande bloco. Se a obra existe sozinha, ou se precisa do trabalho anterior para ser entendida, é importante a ideia global. “Fazer trabalhos soltos é dizer frases soltas.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> LEITÃO, Catarina - Entrevista. Lisboa, Julho de 2014. p. 1.

<sup>46</sup> Ibid.

## 2.1.

### **A linguagem dos elementos plásticos do desenho e da escultura**

Ao contrário da linguagem verbal, regada por um sistema de códigos pré-estabelecidos, a linguagem artística tem um potencial autogenético dos seus signos, ou seja, a capacidade de gerar códigos específicos e particulares, carácter exclusivo da arte porque se baseia num sistema aberto a todas as formas de expressão.<sup>47</sup>

Todas as artes, não só a linguagem plástica, reivindicam esse “estar aberto” a outras formas de expressão, esse deixar-se levar, tentar ler fora dos códigos preestabelecidos.

“Participar em qualquer proposta artística implica ver a obra como signo, como linguagem. A arte propõe, sugere, provoca, desloca.”<sup>48</sup>

O campo aberto de infinitas possibilidades do desenho torna-se mais exigente à medida que se aproxima do objeto escultórico. O tempo de fixar, a ideia, o sonho, o projeto, exige escolhas e decisões, que nos três casos de estudo, implicam contaminações entre os dois processos de trabalho, o desenho e a escultura. Dentro deste quadro de referências abrangente é possível encontrar percursos estruturados.

Na demanda pelo lugar entre o plano e o espaço, entre o corpo da obra e o corpo do observador, o movimento e o tempo como elementos constituintes do todo, surgem as devidas contaminações, que aqui se apresentam. A origem da consciencialização desta ideia aconteceu a partir do início do século XX com variados artistas. Como referência deste processo e do conceito de instalação, surge Lazar Lissitzky com os estudos para o Espaço Proun, que desenvolve desde 1919, apresentados na Grosse Berliner Kunstaustellung<sup>49</sup> de 1923. Lissitzky definiu

---

<sup>47</sup> GÓMEZ, José de las Casas – **Lenguaje**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 138.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Grande Exposição de Arte de Berlim.

uma intervenção num paralelepípedo de 364X364X320cm no qual definiu os parâmetros daquilo a que, muitos anos mais tarde, se viria a chamar “instalação”. Tratava-se, de fato, de uma possibilidade de definir um espaço para o espetador, como se este fosse colocado no interior de uma pintura *suprematista*,<sup>50</sup> envolvendo-o por linhas de força construídas a partir de pequenas estruturas, como desenhos tridimensionalizados, instalados nas paredes e no teto.<sup>51</sup>

Em 1923 surge Merzbau do artista Kurt Schwitters (Alemanha 1887-Inglaterra 1948). A obra consiste na transformação de várias divisões da sua casa de família em Hannover, em que as paredes e o teto foram cobertos com uma diversidade de formas tridimensionais, materiais e objetos. Merzbau foi, por princípio, um trabalho incompleto e continuou a crescer, numa constante metamorfose. Merzbau era uma espécie de autobiografia construída, um edifício de reminiscências pessoais e históricas. Em 1936 Merzbau foi destruída durante um ataque aéreo aliado.

No seguimento duma linguagem, que obriga a pensar de maneira diferente as relações entre o espaço e o tempo, a que se chamou instalação, existe o trabalho das três escultoras Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão. Não tanto como obras ou objetos fechados, mas como “corpos em deriva, testemunhos de processos de transferência de significados, (...) obras em processo, nem demonstrativas nem ilustrativas.”<sup>52</sup>

No caso de Catarina Leitão, as obras existem em três estados. O estado fechado, arrumado (caixa, livro, saco, mala), uma das formas de obras como: “Gabinete” (2013), “Museu portátil” (2012) e “Collapsible Room I” (1998), o estado expandido (instalação no espaço - exposição) e um estado intermédio que implica uma prática performativa de manipulação (esta pode aparecer sobre a forma de

---

<sup>50</sup> Suprematismo foi um movimento artístico russo iniciado em 1915 por Malevitch, que defende a supremacia da sensibilidade sobre o objeto e sobre os elementos da natureza. As obras suprematistas eram elaboradas a partir de figuras geométricas, numa redução da pintura a um espaço pictórico ilimitado.

<sup>51</sup> ANJOS, Moacir dos; OLIVEIRA Filipa; SARDO Delfim – **Solo Projects**. Catálogo Exposição Est Art Fair 2014. [Em linha].

[http://issuu.com/estartfair/docs/eaf\\_cat\\_\\_logo\\_issuu\\_web\\_?e=12649063/8566082](http://issuu.com/estartfair/docs/eaf_cat__logo_issuu_web_?e=12649063/8566082). p. 74.

<sup>52</sup> PINHARANDA, João Lima – **Para desenhar um mapa do mundo**. [em linha]. [www.cristinataide.com](http://www.cristinataide.com). p. 1.

acção, documentação, texto ou manual de instruções),<sup>53</sup> Como em “Invasive species” (2011).

José Roseira (Porto, 1978) refere, a propósito do trabalho “Gabinete” (2013) [Fig. 19 e 20] de Catarina Leitão, a projeção do desenho na terceira dimensão, sendo esta a circunstância essencial de todo o processo desenho/escultura.

“(…) um desenho que logrou projetar-se numa terceira dimensão, libertando-se das limitações do papel. Livre, é necessariamente um objeto contingente: uma escultura indecisa entre uma multiplicidade de formas, das quais a caixa representa a máxima potência. No seu menor volume (inerte) é uma mala transportável, remanescente de trabalhos como a *Boîte en Valise* de Marcel Duchamp ou a *Galerie Légitime* de Robert Filliou. A importância da redução e da portabilidade, do objeto (des)dobrável implica uma capacidade de movimento bidirecional entre os espaços tri e bidimensionais, ou reais e ficcionais. Assim, a peça não é apenas a representação de um processo de corporalização de um desenho (o projeto) mas sim uma aposta na demarcação de um caminho, sempre aberto e com duas vias, entre as duas dimensões.”<sup>54</sup>

A linguagem dos elementos plásticos do desenho e da escultura serve o processo criativo, sem ser a sua essência, pois como refere Alberto Carneiro, as reflexões sobre o método na atividade de criação de escultura implicam a consciência sobre as sequências, os desvios, as indagações, as decisões, as dúvidas e a assunção de uma ordem das formas, de relações de proporção e de escala, de uma organização interna/externa, sempre consequente e nunca antecedente.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> LEITÃO, Catarina – **A relação entre o desenho, a escultura e o espaço**. Texto cedido pela autora. 2014. p. 2.

<sup>54</sup> ROSEIRA, José – **Gabinete**. 2013. [Em linha] [http://www.catarinaleitao.net/2013\\_cabinet/index-pt.html](http://www.catarinaleitao.net/2013_cabinet/index-pt.html)

<sup>55</sup> CARNEIRO, Alberto – **O subtil na criação: O método não método**. In: Alberto Carneiro. Das notas para um diário. Antologia. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 156.

“Quando criamos escultura, naturalmente que definimos uma estratégia e correspondente tática instrumental. E, no âmbito da escolha dos materiais e dos instrumentos, dos suportes e das técnicas, poderemos falar de uma organização, de uma economia, de um método pessoal adequado aos previsíveis desenvolvimentos tecnológicos do conjunto de atos da conceção. Todavia, o fundamental está no acontecer do subtil, aquilo que não pode ser previsto e dito fora da obra, sem que ela o signifique. De facto, as escolhas instrumentais são determinantes para a síntese formal a assumir como obra, mas não representam o mais essencial. Este coloca-se nos desenvolvimentos dos processos da criação como vivência/consciência da totalidade do corpo.”<sup>56</sup>

### 2.1.1.

#### O espaço como suporte

Espaço, lugar e sítio são termos cuja distinção se torna pertinente no contexto da escultura e instalação. O espaço é o meio de articulação por excelência da linguagem escultórica, é absoluto e envolve os conceitos de lugar e sítio. O lugar pode ser entendido como a porção de espaço ocupado por um corpo. O *sítio* é uma posição relativa dentro de um lugar.

Susana Piteira desenvolve esta questão defendendo que *lugar* e *sítio* na língua portuguesa querem dizer quase o mesmo, mas em inglês, língua em que uma boa parte da teorização no âmbito do espaço, do *site* e do sítio específico é produzida, os sentidos são diferentes. *Site* tem conotações geométricas físicas, enquanto *lugar* ou *place* é da ordem do simbólico e do vínculo criado por quem usa o espaço, juntamente com todas as simbologias que daí decorrem. *Place* tem a dimensão do tempo e da vivência desse tempo, e redefine-se a partir de uma série de simbólicas que podem ser individuais ou coletivas. O *sítio*, na língua inglesa *site*,

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 159.

pode existir sem pessoas. Estas questões foram sobretudo teorizadas pela cultura anglo-saxónica, quer inglesa, quer norte-americana<sup>57</sup>.

Para o ser humano o espaço é uma forma de percepção sensitiva, necessária para o reconhecimento de outros conceitos. É uma experiência pessoal sintetizada pelo hemisfério direito do cérebro, o lado intuitivo, subjetivo, relacionador, holístico e intemporal<sup>58</sup>. Qualquer intervenção artística nesta dimensão torna-se dependente das múltiplas variantes, culturais e de organização territorial em que cada um habita e que são forte influência sobre a capacidade de apreciação e percepção do observador, agora chamado a completar fisicamente a obra que contempla. Independentemente destas condições, cada ser humano coloca-se no centro do espaço, ocupa um ponto a partir do qual prolonga a sua leitura tridimensional do que o rodeia. Segundo estes pressupostos, o artista poderá supor um conjunto de possibilidades, transformadora do espaço, que proporcionam ao observador a sua absorção pelo ambiente, conceito e formas que o artista definiu para aquele momento específico.

A escultura e o espaço, na sua relação com as qualidades físicas do lugar, mantiveram sempre um diálogo, seja de conformidade, confronto ou estranheza. Como representação comemorativa, dentro do propósito de uma imediatez da receção, ou num retorno ao lugar, depois do nomadismo presente no Modernismo, no qual se assiste a uma rutura com a representação espacial e temporal, a escultura procurou em movimentos como o *Conceptualismo*, *Land Art*, ou *Site Specific*, através de marcas impermanentes, questionar a natureza e a arquitetura, natural e artificial e todas as práticas inerentes à atividade artística. Ao alargarem-se as fronteiras, consideram-se o espaço e o tempo como noções essenciais do domínio da escultura.

Para Cristina Ataíde, Susana Piteira, e Catarina Leitão, o desenho ocupa um lugar essencial na vivência e transformação do espaço. É através dele que usufruem e dão a usufruir todos os conceitos escultóricos que ambicionam tratar. Sem eles o seu trabalho seria mais escultura e menos instalação, apesar da

---

<sup>57</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 30.

<sup>58</sup> EDWARDS, Betty – **Drawing on the right side of the brain: a course in enhancing creativity and artistic confidence**. Los Angeles: J. P. Tarcher: Houghton Mifflin, 1979, p. 35.

insuficiência dos termos, num momento e num estudo que percorre o desenho e a escultura como um todo. Como refere Cristina Ataíde:

“A qualidade da arte contemporânea é o desfazer dos limites. O que é escultura? O que é instalação? O que é desenho?”<sup>59</sup>

De qualquer modo surgem as inevitáveis definições. Para Cristina Ataíde a instalação é a ligação com o lugar, a possibilidade de existir só nesse lugar. Altera as relações existentes num espaço e pode interagir ou integrar os visitantes<sup>60</sup>, como em “Montanha Suspensa”<sup>61</sup> (2012) e “Lar Doce Lar...”<sup>62</sup> (2013). O *site specific/instalação* é uma disciplina com que se identifica. É uma componente importante do seu trabalho. Alterar as relações existentes num espaço, conseguir que dialogue de uma maneira diferente, integrar ou repelir os visitantes, modificá-los, são aspectos possíveis com o *site specific*, refere C. A.<sup>63</sup>

Para Susana Piteira, o ponto de partida continua a ser a escultura mas no “*Campo Expandido*”, seguindo as teorias de Rosalind Krauss (Washington, 1941)<sup>64</sup>. Interessa-lhe a relação da escultura no sentido pós-moderno, a escultura de espaço e não de intervenção de um único elemento, entendida em termos teóricos como modernista, presente em trabalhos como: “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados” (2004), “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2014) e a

---

<sup>59</sup> ATAÍDE, Cristina - Entrevista. Lisboa, Abril de 2014. p. 2.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Exposição “Itinerário da Mente para a Luz” (d’après São Boaventura) with José Rufino, Mosteiro de S. Bento, São Paulo, Brazil 2012. Curadora - Fátima Lambert.

<sup>62</sup> Exposição “Lar, Doce Lar.../ Home, Sweet Home...”. Carpe Diem, Arte e Pesquisa, Lisboa. Instalação de som - Fernando Velásquez. Desenho realizado com a colaboração de Barbara Assis Pacheco e Ana Fonseca.

<sup>63</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 1.

<sup>64</sup> Rosalind Krauss é crítica de arte contemporânea, historiadora de arte e professora na Universidade de Columbia em Nova York. O texto “Sculpture in the Expanded Field” foi publicado na revista *October*, número 8, 1979, por The MIT Press.

escultura pública “Solilóquio” (2004). S. P. defende que a raiz de fundamento histórico da escultura de espaço está associada à *Arquitetura Paisagista*<sup>65</sup>.

A partir os anos 60 a escultura passou a ser tudo o que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem. A *Escultura no Campo Expandido* refere-se a esta combinação de exclusões, poderia dizer-se que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não paisagem com a não-arquitetura, entre o construído e o não construído, o cultural e o natural.

Rosalind Krauss refere a escultura, não como uma categoria universal, mas ligada à história, segundo a lógica do monumento, como uma representação comemorativa, que se situa em determinado local e, de forma simbólica. A produção escultórica do período modernista, na primeira metade do século XX, vai operar em relação a uma perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. O modernista procura uma pureza e separação entre os vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). No pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. Portanto, o campo estabelece, tanto um conjunto expandido, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. A lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material

---

<sup>65</sup> PITEIRA, Susana. **A arte está a viver fora dela**. Entrevista por Ana Sofia Rosado. In: Primeiro de Janeiro. Porto: 18-2-2009. [Em linha]. file:///H:/ESTUDOS/Susana Piteira - Trabalho artístico/2009/site pessoal/Entrevistas passivas/O Primeiro de Janeiro.htm[18-02-2009 20:39:23]. p. 1 e 2.



ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.<sup>66</sup>

Para Catarina Leitão, instalação é fazer um desenho com objetos num determinado espaço. O espaço muda, o desenho muda<sup>67</sup>.

Colocada a pergunta “E a escultura viveria só por si, sem a relação com o desenho?”, Cristina Ataíde reage saindo da sala onde decorre a nossa conversa e vai buscar uma montanha, parte do trabalho “Todas as Montanhas do Mundo” (2008/2011) [Fig. 21], pousou-a e afirmou que aquele objeto pode, em termos conceptuais e formais, ser exposto apenas como escultura, sem os desenhos incluídos na instalação. Mas se o observador visse apenas a escultura no meio da sala, a sua percepção/reação seria a mesma? Não veria as possibilidades e qualidades da obra reduzidas? Ao que C. A. responde: “Mas eu nunca colocaria a escultura no meio da sala”<sup>68</sup>.

O volume torna-se a chave para as aparentes dicotomias. Ele é o espaço ocupado por um corpo, a forma. Através dela intuímos o espaço positivo e o que a rodeia, o negativo, o vazio, o interior dentro dos limites da própria massa.

A escultura trabalhou em todo o século XX os valores de cheio e vazio, numa preocupação constante com a criação de formas capazes de revelar o vazio, estruturante do interior da peça e denunciador dos limites da própria forma. Da forma fechada e simbólica, o espaço escultórico foi-se abrindo, pouco a pouco, até à rutura total com o bloco. Abriram-se as formas e libertou-se a composição de modo a que luz e ar pudessem circular através dela. Convivem formas abertas e fechadas, transformando as relações existentes entre escultura e espaço. É neste outro lado, numa possível passagem ou *espaço intersticial*, que se encontra o trabalho das três escultoras. São exemplo “Montanha Suspensa” (2012) [Fig. 22 e 23], de Cristina Ataíde, “Solilóquio”<sup>69</sup> [Fig. 24 e 25] de Susana Piteira, primeiro projeto de instalação

---

<sup>66</sup> KRAUSS, E. Rosalind - The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. 1ª edição 1985. London: The Mit Press, 1994.

<sup>67</sup> LEITÃO, Catarina - Entrevista. Lisboa, Julho de 2014. p. 8.

<sup>68</sup> ATAÍDE, Cristina - Entrevista. Lisboa, Abril de 2014. p. 2.

<sup>69</sup> Construção alusiva à poetisa Soror Violante do Céu, Parque dos Poetas, Oeiras, 2001/2004/2012.

escultórica para o *Parque dos Poetas* em Oeiras (2001), e em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room” (1999) [Fig. 26 e 27] de Catarina Leitão. Nestes trabalhos o interior converte-se num novo exterior no qual concavidade e convexidade tendem a equilibrar-se. Jogam com transparências, utilizam linhas e planos, substituindo as formas sólidas. São deixadas as regras da perspetiva e procuram a estrutura, o esqueleto dos objetos, e mostram uma multiplicidade de pontos de vista. Os mesmos parâmetros continuam pertinentes na relação escultura/espço, e assumem de um modo mais ou menos indireto a participação do corpo, como fruidor e principal responsável pelo uso desta outra pele ou veste, seja tecido, papel ou pedra, numa penetração do vazio, do interior, por definição vedado, sendo permitida a transposição desta fronteira não apenas ao nível da perceção mas em toda a sua aceção física, tornando-se Esculturas Habitáveis. Tornou-se possível vestir a escultura como assumido por Catarina Leitão em “ARD – Artificial Retreat Devices” [Fig. 28 e 29]. Romperam-se os limites da escultura deslocando o centro da obra e situando-a em redor do observador, de modo a receber deste uma posição ativa.<sup>70</sup>

Grande parte da obra pública de Susana Piteira procura a mesma dimensão de Escultura Habitável. A instalação do Parque dos Poetas “Solilóquio” [Fig.30], encomendada em 2001, desenvolvida enquanto projeto entre 2001 e 2002, produzida em 2004 e colocada no parque em 2012, atravessou este enorme iato temporal e passou por várias fases, sendo na primeira proposta possível entrar na caixa onde se encontrariam as raízes de pedra. No projeto final realizado também é possível entrar, não num espaço fechado, mas numa dada área que se conforma como um espaço determinado, apesar de não ter paredes. [Fig. 40]

O trabalho resultado de uma outra Residência Artística, em Vila Velha de Ródão (1992), é uma espécie de portal. Se estivesse colocado no sítio para o qual foi pensado, marcaria mesmo o sítio como porta de entrada. Neste caso haveria também um sentido subjetivo de interioridade, ou passagem para um interior.

---

<sup>70</sup> GÓNZÁLEZ, Elena Blanch – **Espacio**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 21.

Existem outras instalações, não colocadas, com a mesma intenção, como o trabalho das Caldas da Rainha de 1994 [Fig. 244], formado por 3 elementos que deveriam ser expostos num espelho de água onde seria permitido o acesso e a interação com as esculturas. A instalação de Montemor-o-Novo, realizada em 1998<sup>71</sup> [Fig. 126], permite ser navegada em torno dos 4 elementos e pode ainda convidar a subir e a entrar/escalar para penetrar o elemento maior. Noutros projetos ainda não realizados está presente a mesma necessidade em termos de *Escultura Habitada*, nos quais se incluem: o projeto para a Escola de Tomar, de 2001, com uma lógica de jardim, o projeto do Jardim da Alagoa [Fig. 31 e 32], o projeto de Évora, de 2002, composto por dois elementos que se encontravam, com um caminho pedonal entre eles. O projeto para o Museu de Escultura do Parque de Vila Nova da Barquinha “Peep-Show: Um Não Lugar” [Fig. 33 e 34], é outra situação clara de um espaço para entrar. A memória descritiva elaborada por Susana Piteira explica o projeto do seguinte modo:

“Ponderadas as condições físicas do local, a sua relação com a natureza e a paisagem, e a relação do homem com as primeiras, optou-se pelo desenvolvimento de uma proposta escultórica de espaço. Esse espaço escultórico é composto por uma escada que dá acesso a uma câmara subterrânea sobranceira ao rio Tejo, tendo como fim construir um espaço de observação da paisagem, como se de uma moldura de um quadro se tratasse.

Será uma janela quase flutuante, que permite aos seus utilizadores observar a paisagem, olhando-a, sem que jamais com ela estabeleçam uma relação de igualdade, construindo o seu próprio modo de olhar e com este uma imagem única, porque pessoal, daquela paisagem, tal como o fizeram os pintores pitorescos, séculos atrás.”<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> II Simpósio de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo.

<sup>72</sup> PITEIRA, Susana – Memória descritiva. Vila Nova da Barquinha. Évora Monte, Junho 2008. p. 1.

Apesar do lado físico comum entre os corpos, do objeto escultórico e do observador, a distância entre eles pode ser intransponível quanto mais fechada em, e sobre, si for a escultura. A envolvimento do outro ou *Estética Relacional*,<sup>73</sup> numa anulação dessa distância é a expressão primeira do trabalho de Cristina Ataíde. De modo implícito ou explícito, o seu modo de agir deixa-nos entre o desenho e a escultura, confunde as escalas e faz-nos entrar nos processos representativos com a dúvida necessária ao exercício da arte. “Todas as Montanhas do Mundo” [Fig. 35 e 36], se, por um lado, nos atira para fora do espaço, para o lugar que representa, qualquer que ele seja, remete também para as pequenas peças, fechadas em si ou em caixas.

No livro *Estética Relacional*, o teórico Nicolas Bourriaud (França, 1965), caracteriza a arte dos anos 90 e defende que a atividade artística precisa da participação do recetor, não só para adquirir sentido mas para existir. A obra não é um objeto, mas uma duração, o tempo que se produz durante o encontro, “A arte como um estado de encontro”<sup>74</sup>

A *arte relacional* apresenta uma dissolução entre as artes do tempo; música, dança e teatro, e as artes do espaço; as artes plásticas e defende já não se poder considerar a obra contemporânea como um espaço a percorrer.

“A obra apresenta-se agora como uma duração por experimentar, como uma abertura possível na direção de um intercâmbio ilimitado.”<sup>75</sup>

Os artistas cujo trabalho se relaciona com a *estética relacional* possuem um universo de formas próprio, sem estilo, temática ou iconografia que os relacione diretamente. Atuam na esfera das relações humanas expondo modos de intercâmbio social, de interatividade através da experiência estética proposta ao olhar, e ao processo de comunicação.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Termo criado por Nicolau BOURRIAUD em: **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

<sup>74</sup> BOURRIAUD, Nicolau - **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 17.

<sup>75</sup> Ibid., p. 14.

<sup>76</sup> Ibid., p. 51

A forma que cada artista dá à produção relacional não é imutável: os artistas encaram o seu trabalho de um ponto de vista triplo, tanto estético (como "traduzi-lo" materialmente?), histórico (como inscrever-se num jogo de referências artísticas?) e social (como encontrar uma posição coerente na relação com o estado atual da produção e das relações sociais?). Se estas práticas encontram evidentemente as suas marcas formais e teóricas na arte conceptual, em Fluxus ou na arte minimalista, somente as utilizam como vocabulário, como base do léxico.<sup>77</sup>

Os trabalhos mais recente de Susana Piteira, "Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações" (2013) [Fig. 37 e 38] e "Trompe L'oeil, le Coeur et la Raison" (2013) [Fig.39 e 50], apesar de não serem colocados no chão, não têm a lógica de uma peça vertical mas de um conjunto de peças num contexto mais alargado. Mais do que uma aproximação à imagem ou um afastamento do objeto, a instalação trabalha o espaço. Esta peças de vidro e de cerâmica, expostas em Braga e no Porto, respetivamente, ganham uma vida e uma vibração através da iluminação, que no entanto não se sente no plano da imagem, quando fotografada.

Susana Piteira não trabalha peças verticais no centro da casa. A sua escultura torna-se adossada [Fig. 41] ao que a rodeia, a elementos arquitetónicos, naturais ou ao próprio espaço, como na instalação atrás referida. A cintilação criada pela luz e pelo movimento do fruidor, associada à espessura dos objetos levada ao limite da sua resistência, seja na porcelana, no vidro ou na pedra, tornam possível a ocupação do espaço sem de fato o ocuparem. As peças tornam-se imateriais e penetráveis ao nível da pura perceção.

"A criação espacial é um entrelaçado de partes do espaço definido como plano mensurável pelos limites dos corpos e no plano imensurável

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 55.

dos campos de força dinâmicos. (...) Converte-se num nexo de entidades espaciais, não de materiais de construção.”<sup>78</sup>

### 2.1.2.

### **Tempo**

Ao falar de espaço falamos inevitavelmente de tempo e, por sua vez, de movimento. Embora tradicionalmente a escultura tenha sido imóvel, sem tempo ou movimento como elementos de configuração da obra, apesar de existirem necessariamente, na arte contemporânea a dimensão temporal tornou-se essencial, e durante todo o século XX esta mostrou-se, numa nova faceta, como componente formal e concetual. A *Escultura Habitável*, referida anteriormente, a sua relação com a arquitetura e com a *Land Art*, levam ao extremo a ideia de percurso como elemento necessário para a plena receção e perceção da obra, havendo uma inevitável “Experiência temporal do espaço”<sup>79</sup>.

A escultura, a mais concreta das artes, converteu-se num recetor através do qual o homem explica a sua própria existência temporal. Ela é acontecimento e, por isso, tempo. A procura do eterno e o vínculo com o corporal, com a fisicidade sempre sujeita a alterações, torna a história da escultura coincidente com a história da conceção do tempo por parte do homem.

O escultor, suscetível a este fenómeno a que chamamos tempo, fez sempre da escultura um veículo com o qual mostra as diferentes ideias de temporalidade que o homem foi capaz de conceber. Não se trata só da representação do tempo, como da sua conceção, que cada obra contém.<sup>80</sup>

“Todos os corpos entretanto existem não apenas no espaço mas também no tempo. Eles continuam e podem assumir, a qualquer momento

---

<sup>78</sup> GÓNZÁLEZ, Elena Blanch – **Espacio**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 19.

<sup>79</sup> Ibid., p. 29.

<sup>80</sup> MARTÍN, Paris Matía – **Tiempo**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 71.

da sua continuidade, um aspeto diferente. Cada um desses aspetos e agrupamentos momentâneos terá sido o resultado de um anterior e poderá vir a ser a causa de um seguinte, constituindo, portanto, o centro de uma ação presente.”<sup>81</sup>

O campo das instalações escultóricas no qual as três escultoras trabalham exige o mesmo tempo, indispensável à apropriação do todo. Qualquer escultura não adossada o exige, mas quando os elementos se multiplicam e se espalham pelo espaço, tudo pode mudar. Como refere Susana Piteita:

“Se fizer o percurso por um lado tenho um tipo de aproximação e de percepção do trabalho, se entrar pelo outro lado, terei outro.”<sup>82</sup>

Em “Lar, Doce Lar...” (2013) [Fig. 42] de Cristina Ataíde, os 29 metros de desenho percorrem o espaço e mantêm o espetador num movimento permanente, onde as paragens servem apenas para uma reorientação dentro de um tempo narrativo não sequencial.

Tornam-se incontornáveis as palavras de Rosalind Krauss (Washington, 1941):

“É crescente a consciência de que a escultura é um meio peculiarmente localizado no ponto de união entre o repouso e o movimento, o tempo fixo e o tempo que passa. Esta tensão, que define a autêntica natureza da escultura, explica o seu enorme poder expressivo.”<sup>83</sup>

No trabalho de Cristina Ataíde o tempo, o lugar e o tempo do lugar têm um papel primordial, no processo criativo e na leitura final da obra. Antes de começar a trabalhar a artista inteira-se da história e interage com o local, que é também o

---

<sup>81</sup> KRAUSS, Rosalind E. - **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge (USA): MIT Press paperback edition, 1981. p. 4.

<sup>82</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 21.

<sup>83</sup> KRAUSS, Rosalind E. – Op. cit., p. 5.

grande definidor do suporte a utilizar. Exemplos deste processo são “Lar, Doce Lar...” (2012 - 2013), instalação concebida especificamente para o espaço do *Carpe Diem Arte e Pesquisa* em Lisboa. Nele a artista joga com as características arquitetónicas, espaciais e históricas, instalando o desenho ao longo dos dois patamares da ampla escadaria do Palácio Pombal, local onde nasceu e cresceu o futuro Marquês, figura controversa da História portuguesa.

O desenho, de grandes dimensões, traçado a vermelho, reproduz o *skyline* de Lisboa em três escalas diferentes, onde a zona da Baixa Lisboeta, reedificada por ordem do Marquês de Pombal na sequência do terramoto de 1755, se destaca. Nessa paisagem, Cristina Ataíde incorporou uma longa lista de nomes de pessoas que tiveram alguma relação com o Marquês, quer pelos laços familiares ou políticos quer pela expulsão ou extermínio. A lista completa-se com os arruamentos da Baixa Pombalina.

Foi o Marquês que, por volta de 1770, iniciou importantes obras de restauro e de ampliação deste Palácio. Nesse período o espaço foi valorizado com a escadaria nobre e os estuques visíveis no teto. Nos cantos do patamar superior figuram dois brasões com as armas dos Carvalhos. A instalação de Cristina Ataíde interfere com a obra executada por Pombal e esconde a decoração barroca do teto da escadaria.

“Lar, Doce Lar...” traz-nos memórias do passado controverso enquanto olha para uma Lisboa atual, onde habitamos e nos debatemos com as dificuldades e controvérsias do presente<sup>84</sup>.

Para além da representação do tempo pelo inevitável movimento do corpo perante um espaço, também ele de transição entre zonas duma arquitetura específica, acentuado ainda pela necessidade de subir o olhar, desviando-o do chão para o qual a escadaria poderá encaminhar, o tempo histórico, passado e presente, faz parte de um trabalho assumidamente de ligação ao espaço e ao tempo. Confirmam-no as palavras de Cristina Ataíde:

---

<sup>84</sup> ATAÍDE, Cristina - **Lar doce Lar...** [em linha]. 2013. <http://www.cristinataide.com/pdf/lardocelar.pdf>. p. 1.



“O tempo está sempre presente, está sempre a correr, a movimentar-se no espaço e a transformar tudo, a transformar esse espaço. É essa transformação constante que de alguma maneira eu tento entender e captar. São essas modificações permanentes que me interessam pois eu testemunho essa passagem, essa renovação.”<sup>85</sup>

“Time/Weather” (2013) [Fig. 43 e 44] é um trabalho resultante da Residência Artística em Ifity, Marrocos<sup>86</sup> [Fig. 45], sobre o tempo e com o tempo. Nesta série de desenhos Cristina Ataíde coloca um cilindro metálico em cima de folhas de papel húmido, pressionando bem o metal sobre o papel de modo a vincá-lo, a criar uma linha de fronteira, uma resistência. Dentro desse cilindro espalha lentamente o pigmento, sobrepondo camadas de manchas com várias cores. Depois disso levanta o cilindro, e a água, presa dentro da forma circular, é libertada e espalha-se pela folha de papel, arrastando algum do pigmento consigo. Pincelando, C. A. pinta com a água, abrindo caminhos que o pigmento possa percorrer. A mancha, mais ou menos diluída, dentro do controlo possível de materiais informes e poderosos, cria níveis de profundidade, mais uma vez dentro da dimensão do plano, e jogos espaciais, próprios do trabalho da escultora.

A questão colocada por Paris Matía Martín (Espanha, 1962); “Como mostrar o tempo no objeto estático da escultura?”<sup>87</sup>, paira sobre esta e sobre as várias instalações escultóricas das artistas referidas, no sentido em que a estaticidade foi deixando lugar a um cada vez maior dinamismo, não só em relação à representação do movimento ou à sua presença real, mas também na própria génese conceptual da obra.<sup>88</sup>

Estudar o tempo é estudar o espaço e a matéria. São especificidades próprias da escultura e a integração do tempo, do vazio, da forma negativa da matéria, originou uma mudança na vinculação do homem ao objeto escultórico. A

---

<sup>85</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 5.

<sup>86</sup> Centre d'Art Contemporain d'Essaouira.

<sup>87</sup> MARTÍN, Paris Matía – **Tiempo**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 84.

<sup>88</sup> Ibid.

escultura tornou-se mais próxima, a sua materialidade mais variada, tal como a conceção do tempo utilizado se torna flexível, porque o espaço envolve e é envolvido, todas as noções de escala são transgredidas e o ecletismo da matéria liberta-a de quaisquer preconceitos, como em “Ventres Emersos” (1997) de Cristina Ataíde, “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2004) de Susana Piteira e “Instalação de Teto” (1997) de Catarina Leitão.

A estabilidade das fórmulas escultóricas, especificamente da estatuária, manteve durante muito tempo em equilíbrio as partes de um todo que constitui o objeto escultórico e foi a sua posição vantajosa em relação às particularidades do tempo e do espaço que permitiram à escultura ocupar um papel importante e dinâmico dentro das diferentes disciplinas plásticas contemporâneas, no sentido em que:

“Só conhecemos o tempo indiretamente pelo que sucede nele, pela observação da mudança e do que permanece, pela sinalização da sucessão de acontecimentos entre marcos estáveis e indicando o contraste de várias classes de mudanças.”<sup>89</sup>

Por outro lado, o interesse não recaiu só na obra, mas sobre todas as etapas do processo criativo, da sua história, da forma como se gera, da produção, realização e do processo de captação e assimilação pelo público, como os manuais de instruções dos trabalhos “Montanhas #1” e “Montanha #5” de Cristina Ataíde e de “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” (2001) de Catarina Leitão.

É o tempo do escultor. Todos estes aspetos foram motivo de análise, e juntos ou em separado deram forma a novas interpretações da obra.

Estas grandes mudanças tiveram, e continuam a ter, grande influência nos modos de apreciação temporal da obra. O modo como se chega ao objeto de arte, como é observado e a sua forma de produção converteram-se em motivos de

---

<sup>89</sup> KUBLER, George – **La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas**. Madrid, Nerea, 1988. p. 70-71. apud. Paris Matía Martín - *Tiempo. Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Espasa Calpe, 1976. p. 85.

experimentação artística em si mesmos. Pode-se mesmo não ter acesso à obra mas apenas à sua documentação, através de fotografias, vídeos, desenhos ou depoimentos, como acontece em “Ateliê Portátil” (2014) de Catarina Leitão, em que as fotos documentam o processo de utilização fictícia da obra. Outras materializam-se apenas no momento da sua exposição e disto são casos paradigmáticos os trabalhos de Susana Piteira sobre paredes nas exposições, “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013), “Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape” (2003) e “Lusografias” (2000). A sua escultura adossada, presente também em três das exposições anteriores, tal como surge frequentemente no seu trabalho, e os desenhos transbordantes, fora de qualquer suporte móvel, invadem o espaço e transferem-se para a escala da arquitetura.

Nas exposições de Susana Piteira que foram acontecendo ao longo da última década e meia, o desenho aparece como um dos elementos de definição das instalações, é final, é modelação de espaço, ou melhor, modelação de plano e produção de espaço. Quando o observador está a relacionar-se com aquele desenho está ao mesmo tempo a construir um espaço que o desenho instaura, por si só ou com outros objetos. Podem ser vários registos em várias paredes das salas que são configuradores do espaço.<sup>90</sup>

São exemplo deste estilo de trabalho a exposição em Évora na Igreja de S. Vicente em 2000 (Vénus Landscape) [Fig. 46 e 47], na Galeria Gomes Alves em 2003 (Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape ou,...) [Fig. 48 e 49], a exposição do Espaço T, no Porto em 2013 (Trompe l’oeil, le coeur et la raison) [Fig. 50] e a exposição na Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva em Braga, também em 2013 (Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações) [Fig. 51].

Quando Susana Piteira foi convidada para fazer a exposição na sala do Espaço T, a primeira ideia foi vincular a exposição ao sítio e também a uma relação de afeto que a peça já tinha criado, como elemento decorativo que completa a construção e que também atua como figura de convite. Daí ter sido replicada em

---

<sup>90</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 5

desenho no patamar da escada e ao lado da porta de entrada da galeria, quase como uma marca ou reforço desse convite. Dentro da galeria há a repetição do desenho do pavimento que está por baixo dessa mesma peça colocada no *hall* de entrada<sup>91</sup> [Fig. 52].

O tempo como conceito essencial da obra é levado ao extremo do paradigma com o apagamento do desenho, o desaparecimento do registo. O seu carácter efémero, a irrepetibilidade, o seu valor intrínseco para além do objeto físico e comercial, proporcionam o mesmo olhar de uma escultura habitável, de uma pele indissociável do espaço e do tempo em que se insere.

Para Cristina Ataíde o importante é o acto de fazer. Quando uma obra desaparece é quase como se se limpasse. O vazio é algo de muito importante. Só se pode encher se se esvaziar. Isso dá espaço para construir uma nova peça. O importante é o conceito que a obra transportou e esse conceito é algo que está sempre a fluir. A obra, como a vida, tem que acontecer de forma natural e verdadeira, por isso o efémero é revitalizador.<sup>92</sup>

Para Susana Piteira o desenho interessa como possibilidade de construção do espaço e de animação de um plano, como mais um elemento da composição geral da instalação. É importante que fique o registo mas apenas no contexto da exposição. No caso do *Espaço T* existem imagens da produção de um dos desenhos, mas isso é algo para o arquivo pessoal e não para expor como parte da obra.<sup>93</sup>

Torna-se pertinente referir, dentro de um vasto conjunto de trabalhos de artistas cujo foco são desenho e a escultura, os “Wall drawings” de Sol LeWitt (Connecticut, América, 1928 – 2007). Este artista participou nesta anulação do enquadramento da moldura ou do papel, transferindo-o diretamente para a parede. As suas composições de parede eram desenhadas para ter uma duração limitada no tempo e uma máxima flexibilidade dentro de uma ampla gama de configurações arquitetónicas. Inicialmente executadas por assistentes, estes trabalhos no seu

---

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 5.

<sup>93</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 6.

estado final foram na maior parte dos casos destinados a serem destruídos. Partindo da Arte Concetual, Sol LeWitt enfatiza a ideia criativa, geradora da obra de arte, como oposta à existência material do trabalho.

"Para cada obra de arte que se torna física, há muitas variações que nunca chegam a acontecer."<sup>94</sup>

### 2.1.3.

#### **Escala**

"A escala não é calculável matematicamente, pois é o foco da adequação dinâmica do espaço do espectador ao espaço da obra. A escala é o olho tornado corpo. É o que faz com que o corpo do espectador entre numa relação osmótica com o espaço da obra. O tamanho objectivo contribui ou resiste à adesão, mas não a provoca. Uma escultura monumental não induz necessariamente um sentimento de monumentalidade."<sup>95</sup>

Em "Todas as Montanhas do Mundo" (2008/2013) [Fig. 53 e 54], Cristina Ataíde recupera pela memória "dos passos e das suas sensações, memória afectiva"<sup>96</sup>, a viagem iniciada em 2008 à China, à zona do Rio Li, Guilin, na provincia de Guangxi. Apesar de visitas anteriores à China, foi nesta época que se iniciou o processo que deu origem à série de montanhas, que terá um desenvolvimento prolongado no tempo e para o qual ainda não se poderá encontrar um fim. A Moon Mountain fica perto da cidade de Yangshuo. São as chamadas Montanhas Cársicas, uma zona de pedra calcária que se modifica pela erosão da água e dos ventos.

---

<sup>94</sup> LEWITT, Sol. [em linha]. <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/sol-lewitt>

<sup>95</sup> GIL, José – **O corte e a escala. Os ready-made de Cristina Ataíde**. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. p. 1.

<sup>96</sup> FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**. <http://www.cristinataide.com/pdf/odesenhounificador.pdf>. p. 1.

A imensidão do lugar perante a “massa imensa do real”<sup>97</sup> transforma-se agora em linhas, em pigmento preto e vermelho, depositado pelo lápis e pelo movimento, ritual ou meditação, sobre as marcas ou memórias daquele lugar. Os desenhos mostram contornos reconhecíveis como de montanhas mas não correspondem verdadeiramente a acidentes paisagísticos, no sentido de os descrever, como no desenho científico, mas antes a sensações reais.<sup>98</sup>

“A escala é parte fundamental dessa prática da similitude, garantindo um esmagamento que remete, de imediato, para a sensação de pequenez que experimentamos face à montanha. Do ponto de vista técnico, é, mais uma vez, a linha que aqui se avoluma, adensando geografias e topografias, traçando um mapa de regiões austeras e difíceis, território do sublime.”<sup>99</sup>

Nos grandes desenhos realizado em papel e não sobre a parede, interessa diferenciar, permanecem dentro de uma leveza, mobilidade e fragilidade, opostas à montanha de pedra que representam. Apesar da aparente imaterialidade destes desenhos, a ideia é “imersão-nos na composição”<sup>100</sup> [Fig. 55].

Cristina Ataíde decide a escala dos trabalhos através da relação entre o tema e o modo como é percebido. Em “Todas as Montanhas do Mundo”, a grande escala dos desenhos face à pequena dimensão da escultura revela esta relação, quase irónica, com os lugares.

“Por um lado, enquanto desenho, a representação da montanha é tendencialmente magistral. Por outro, a escultura que a representa assume uma face de miniatura; recolhe-se, como apontamento, numa escala diminuta que retira dramatismo às forças figuradas, que as reduz a um objecto possível de abarcar com as mãos. Reverso do desenho (mais frágil

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Ibid., p. 2.

<sup>100</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 4.

no suporte, porém mais avassalador na escala que nos ultrapassa fisicamente) a escultura em bronze (mais robusta na matéria, contudo, mais dominável no tamanho) assume-se como a outra face de um mesmo exercício de captação do olhar e do nosso lugar no mundo.”<sup>101</sup>

Para Cristina Ataíde, interessa o confronto das duas dimensões e perceber que o tamanho das coisas é completamente relativo, está na percepção, nas relações que se estabelecem.<sup>102</sup>

O material pode também determinar a dimensão no contexto do trabalho de cada artista. Nos trabalhos mais recentes de Susana Piteira, por exemplo, há uma redução de escala, devido a uma certa intimidade ou proximidade, com que responde a materiais como a porcelana, o vidro ou o tecido. Este último presente na obra “Knídia”<sup>103</sup> (2014).

Catarina Leitão joga com as questões da dimensão e escala. A mesma escultura pode ter várias dimensões, no seu estado aberto, fechado ou de manipulação, como já referido nas obras “Gabinete” (2013) e “Museu Portátil” (2012), entre outras.

Conclui-se que a dimensão e o sentido estão intrinsecamente ligados nos trabalhos das três escultoras, não sendo possível vê-los de outra forma. Mas em relação aos desenhos de Susana Piteira, esta questão não se coloca. Seja no caso das gravuras da instalação “O Século Primeiro Depois de Beatriz” (1996) [Fig. 56 e 57] nos desenhos realizados sobre a parede ou nas linhas costuradas sobre tecido em “Art al Vent” <sup>104</sup> (2008) [Fig. 58 e 59], eles vivem na sua relação de escala com a escultura ou com a arquitetura, na horizontal ou na vertical, sem que o conteúdo interfira neste aspeto. O desenho acaba por ter uma dependência em relação à envolvência que o determina.

---

<sup>101</sup> FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**.

<http://www.cristinataide.com/pdf/odesenhounificador.pdf>. p. 5.

<sup>102</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 5.

<sup>103</sup> Exposição “15+1”, DaVinci art gallery, Porto.

<sup>104</sup> Obra exposta em Gata, Alicante, 2008.

Em trabalhos como “Survival Systems – Urban Action Catalog” (2003-2004) [Fig. 60 e 61] de Catarina Leitão, foi criado um catálogo de equipamento para o corpo usar, esta ideia é apresentada sob a forma de páginas de um livro ampliado. A relação de escala entre o observador e cada folha de papel subverte a relação de escala corpo/livro, o livro é um objecto único, feito à mão, contrariando a função de catálogo publicado em grandes tiragens para distribuição gratuita. As folhas de papel, pelo seu tamanho e disposição, requerem um movimento do corpo, e uma relação de escala corpo/folha de um para um.<sup>105</sup>

Em “Instalação de teto” (1997) [Fig. 62] de Catarina Leitão, a escala transcende o lugar do objeto para o espaço envolvente. A instalação cobre a área do teto da sala e no chão está uma cama onde o espetador deve deitar-se para poder ver a peça. A iluminação colocada entre o pano e o teto torna o conjunto translúcido e deixa adivinhar alguns dos objetos encerrados na própria peça.<sup>106</sup>

“The Closet” (1997-1998) [Fig. 63 e 64] instaura o mesmo princípio de tornar obrigatória, para poder usufruir da peça, a passagem para o interior da instalação escultórica. O trabalho é constituído por um quarto/roupieiro gigante onde estão suspensas peças de roupa também gigantes. A escala deste objetos permite a circulação do espetador no interior da peça e pode ser visto de dentro para fora e de fora para dentro, devido à estrutura translúcida de todos os elementos. Neste caso a artista conseguiu reduzir a dimensão do próprio observador ao confrontá-lo com a desproporção dos objetos envolventes.

“Collapsible Room I” (1998) [Fig. 65 e 66] funciona como um quarto onde o espetador entra e circula. A peça é constituída por módulos que podem ser montados em diversas configurações e dimensões. As várias paredes que definem o espaço são desmontáveis e flexíveis, sendo possível o seu armazenamento numa mala. “Rooms” (1999) [Fig. 67 e 68] continua o mesmo processo, já relacionado com as questões do transporte, da mobilidade e da portabilidade.

---

<sup>105</sup> LEITÃO, Catarina – **A portabilidade e o nomadismo**. Texto cedido pela autora. 2014. p. 4.

<sup>106</sup> Dimensões (área da sala) 350x355cm.



#### 2.1.4.

#### Portabilidade

Segundo Catarina Leitão<sup>107</sup>, as questões de portabilidade e o nomadismo surgem a partir de uma preocupação com economia de meios, ao mesmo tempo que integram a ideia de transformação e circulação da obra em diferentes contextos. No seu trabalho, a ideia ganhou forma pela primeira vez em 1997, altura em que desenvolveu instalações de grande escala, como “The Closet” (1997) “Collapsible Room I” (1998) e “Room” (1999). A possibilidade de encaixar grandes peças em pequenas malas não só dava resposta a questões práticas, como permitiu executar uma série de estruturas arquitectónicas moles para o corpo do espetador habitar. A última peça desta série, “The Body in The Garment in The Furniture in The Room” [Fig. 69 e 70], era composta por quatro casacos gigantes que funcionavam como pequenos quartos para o espetador entrar. Cada peça oferecia uma experiência cromática e uma peça sonora distintas ao mesmo tempo que o espetador, obrigado a uma acção como sentar, deitar ou ficar de pé, podia ouvir a componente sonora alusiva ao corpo em acção. Os casacos, feitos de *nylon* branco por fora, eram forrados de tecidos translúcidos pintados com tinta acrílica por dentro, a luz teatral colocada por fora produzia um espaço de cor. Este corpo de trabalho deu origem a uma nova abordagem, a partir do ano de 2000, onde a roupa como espaço arquitetónico foi substituída por tendas que se podem montar e desmontar. A tenda representa o abrigo ideal do nómada. Utilizadas com fins recreativos ou em situações de emergência, as tendas são espaços para proteger o corpo.

Em “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” (2000-2001) [Fig. 71 e 72], um conjunto de cinco tendas feitas em camadas de tecido de *nylon*, com interiores pintados à semelhança da peça “The Body in The Garment in The Furniture in The Room” [Fig. 73], ofereciam pequenos retiros para o corpo experienciar uma versão artificial de natureza. Cada um destes retiros oferecia uma experiência sonora específica. Um livro de instruções com a descrição do projeto indicava as possíveis utilizações de cada tenda, como montar e em que género de situação. Um outro livro, edição de

---

<sup>107</sup> LEITÃO, Catarina – op.cit., p. 3 e 4.

autor, com o título “Livro de Projectos” [Fig. 74], continha também as instruções e possíveis usos, assim como uma série de desenhos para tendas com funções diferentes.

Peças desdobráveis arrumadas em malas, tendas em sacos, o formato livro/instalação ou as caixas com rodas, fazem parte de um conjunto de soluções que adoptam a ideia de montável/desmontável. O manuseamento destas peças que se transformam implica uma relação com o corpo e contém a ideia da acção/transformação. O corpo em acção que transforma ou o corpo que habita. Toda a obra contém a ideia de habitar.

O “Museu Portátil” [Fig. 75] integrado na instalação “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” (2012) [Fig. 76] é aqui apresentado como um possível suporte para a investigação de soluções espaciais; como objeto, sistema de transporte e expansível no espaço envolvente.

O “Museu Portátil” será o veículo que transporta uma narrativa que se transforma à medida que contamina os espaços por onde circula. Desde o princípio do Século XX, que artistas entraram em diálogo com o museu a partir da construção dos seus próprios museus ficcionais. A crítica da instituição e a desmontagem das estruturas de autoridade e poder do museu aparecem em obras chave como “La Boîte en Valise” de Marcel Duchamp ou no “Musée d'Art Moderne, Departement des Aigles” (1968-72), de Marcel Broodthaers (Bruxelas, 1924 – Alemanha, 1976). A primeira, um museu portátil onde o artista condensa em si próprio as funções de colecionador, curador e conservador, numa obra independente e reproduzida em múltiplas cópias. A segunda obra, de maior escala, questiona o pressuposto de que tudo o que está no museu é arte, ao mesmo tempo que alerta o espetador para a importância do contexto e a relação entre os vários objetos. Temos neste caso uma *obra total* em que a exposição é a obra.<sup>108</sup>

As fases do projeto “O Museu Portátil como Laboratório” [Fig. 77 e 78] por Catarina Leitão:<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> LEITÃO, Catarina – op.cit., p. 4.

<sup>109</sup> LEITÃO, Catarina – **Porquê o Museu Portátil?** Texto cedido pela autora. 2014. p. 2.

O projecto “O Museu Portátil como Laboratório” nasce na continuidade de uma pesquisa plástica iniciada no ano de 2011, da qual resultou uma exposição e um livro com o título “Systema Naturæ” [Fig. 79 e 80].

Em “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” foram imaginadas, desenhadas e catalogadas espécies botânicas cruzadas com formas mecânicas, vegetais híbridos alusivos à manipulação do natural e a construções artificiais. Integrada neste projecto, foi construída uma peça com o título “Museu Portátil”, uma caixa transportável, repositório de artefactos didáticos e museológicos ficcionais, apelando a uma estética alusiva à ilustração botânica do século XIX. Nesta caixa podiam ser arrumados todos os objetos e desenhos que compunham a exposição.

A ideia de Museu Portátil e o seu papel, onde se podem reunir a ficção no universo das Ciências da Natureza e o questionamento da construção de narrativas no espaço institucional, tornou-se o foco principal no início da investigação. “O Museu Portátil” tem a particularidade de poder integrar uma série de questões a explorar em trabalho futuro e que se podem encontrar no leque de preocupações que surgem recorrentemente em trabalho já realizado. A partir de uma análise e do mapeamento do processo artístico na obra, é possível identificar conceitos em coerência com este novo projeto. As ideias de abrigo, *habitat*, proteção, controlo, relação do corpo com a obra, sustentam o formato do “Museu Portátil”. A pesquisa e trabalho desenvolvido em torno da relação com a natureza enquanto fenómeno cultural desencadeiam a necessidade de uma construção taxionómica e justifica os desenvolvimentos dos conteúdos deste Museu.

Os projectos que Catarina Leitão tem vindo a desenvolver desde o princípio dos anos noventa caracterizam-se pela criação de blocos de trabalho que se concretizam na exposição ou em conjuntos de trabalhos que ganham sentido em diálogo uns com os outros, como “Systema Naturæ” (2012). Por esta razão, pode-se definir a sua prática como instalação. A instalação aqui definida não só como trabalho que dialoga com o espaço envolvente, dentro do qual o espetador circula, mas sobretudo pela importância da construção de significados a partir de conjuntos ou séries. A exposição ou um grupo alargado de objetos constitui-se como obra num

todo. Esta questão levanta alguns problemas, a indefinição dos limites do objeto artístico: onde é que acaba o objeto e começa o contexto?

O “Museu Portátil” (2012) representa um desejo de controlo desses limites ao providenciar um contentor que aloja os elementos que temporariamente povoaram um espaço expositivo. O “Museu Portátil” transforma-se em objeto artístico, portador de elementos que podem contaminar vários espaços. A instalação/objecto, longe de ser *site-specific*, age em espaços diferentes, é obra mutável.<sup>110</sup>

Catarina Leitão sempre se interessou por objetos de uso diário, presente nas suas obras “A casa” (1996)<sup>111</sup> e “E Como Falas Baixo... Mal te Oiço” (1996), e pela ideia de contentores e objetos que funcionem como tal, como em “Museu Portátil” (2012). Para C.L., as estruturas arquitetónicas funcionam também como recetáculos, em que o espaço interior físico é um contentor do corpo, como em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room” (1999). Arquitetura e roupa podem ser uma segunda pele. Casa, armários, caixas, também são contentores e todos definem diferentes espaços íntimos, em oposição ao lado público, exterior a todos estes elementos. A roupa define um interior que é o espaço/lugar privado, o corpo dá forma a esse espaço tridimensional.

Em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room”<sup>112</sup> (1999) de Catarina Leitão, o vestuário abriga o corpo e funciona como uma estrutura arquitetónica e ao mesmo tempo constrói uma auto-representação através da sua aparência exterior. Os vestidos ou salas contentores devem ser experienciados por dentro. O trabalho refere-se a um lugar que existe entre o corpo, o vestuário, o mobiliário e a sala. Este espaço está cheio de histórias e memórias e questiona quem lá esteve e já não está.

O lado de fora do vestuário é branco e o mais simples possível. Visto de fora pode ser lido como um grupo de personagens socialmente iguais, numa espécie de

---

<sup>110</sup> LEITÃO, Catarina – **Porquê o Museu Portátil?** Texto cedido pela autora. 2014. p. 2.

<sup>111</sup> Obra integrada na exposição “Acerca da solidão dos objetos”, Galeria Arte Periférica, Lisboa.

<sup>112</sup> LEITÃO, Catarina – **The body In The garment In The furniture In The room.**

[http://www.catarinaleitao.net/1999\\_THEBODY/text.html](http://www.catarinaleitao.net/1999_THEBODY/text.html). p. 1.

uniformes. É dentro dos pequenos espaços que C. L. foca a atenção na consciência da intimidade, na relação entre o corpo e a sua segunda pele.

Catarina Leitão cita Louise Bourgeois (Paris, 1911 – New York, 2010):

“A tenda é muito importante no meu vocabulário – uma forma de escultura têxtil onde se pode entrar – uma forma de arquitetura desmontável. Em África, recorda os negros das caravanas que usavam roupas como tendas e dobravam-nas à sua volta, até dormiam debaixo delas.”<sup>113</sup>

A experiência do espaço interior pode lembrar a ausência de outros corpos. O observador está de fato a entrar no domínio de outro.

O mobiliário que se encontra no interior de cada espaço, em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room”<sup>114</sup> (1999), requer a participação do observador, de acordo com a função que o mobiliário sugere. Existe uma cadeira onde se pode sentar, uma cama onde se pode deitar e um chão para ficar de pé.

#### 2.1.5.

#### **Forma, volume e linha**

Na passagem do objeto encontrado, numa primeira fase, para a escultura e da escultura para o desenho, Cristina Ataíde perde gradualmente o contorno fixo da forma que se dissolve em mancha, sem no entanto perder o volume, como nos desenhos “Mecanoplastias” (1992), realizados a partir de esculturas com o mesmo nome. C. A. atravessa de um modo mais ou menos expressivo ou analítico, um caminho no sentido da ausência da sua marca, mimetizando paisagens naturais e urbanas, nos vários desenhos de montanhas e nos *Skyline* de Lisboa e São

---

<sup>113</sup> BOURGEOIS Louise - **The Fabric of Construction**. in: Deconstruction of the Father, Reconstruction of the Father – writings and interviews 1923-1997, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, p. 87

<sup>114</sup> LEITÃO, Catarina – **The body In The garment In The furniture In The room**. [http://www.catarinaleitao.net/1999\\_THEBODY/text.html](http://www.catarinaleitao.net/1999_THEBODY/text.html). p. 1.

Paulo,<sup>115</sup> ou usando a própria mancha do papel e da matéria, havendo a intenção da mínima intervenção possível, como nos desenhos “Durante o rio” (2004). O desenho no espaço é no entanto transversal à sua obra, seja com as estruturas de arame de “Ventres emersos” (1997), feitos com as linhas das merujonas, com os enormes rolos de cabos elétricos de “...Dos corpos ausentes” (1996) ou com as fitas escritas, soltas, esticadas ou à volta de outros corpos de “Desejo” (2008) e “Com o vento” (2007), nota-se no seu trabalho uma intenção da linha cada vez mais acentuada.

Nos *ready-made* de Cristina Ataíde o princípio funcional é convertido em princípio estético, numa economia máxima das relações forma/volume, forma/massa, volume / massa.<sup>116</sup>

“ A ideia (forte) consiste em construir um objecto ‘já feito’: transformar o ‘já feito’ em ‘fazer’, em ‘processo de criação’, reduplicar o readymade a partir de zero numa matéria nova, transferir-lhe o poder provocatório para a força de presença. Conceber em actos de escultura as decisões instantâneas que presidem à escolha de um readymade. Não é, pois, um tradicional esculpir mas, antes de mais, um atto mentale.

(...) O primeiro operador desta conversão é a escala. Não basta a economia funcional para transformar o readymade em escultura, é preciso tirar-lhe a neutralidade e a indiferença, enxertar-lhe um princípio de adesão. É o que realiza a escala de Cristina Ataíde.”<sup>117</sup>

Após um longo período em que a escultura acontecia por subtração, Susana Piteira liberta-se do bloco. Na fase atual do seu trabalho cria volume através do plano formado por lastras sobrepostas, com se fossem folhas de papel, como em “Natura: O doce sabor da desordem” (2014). Joga com as vibrações da luz sobre o

---

<sup>115</sup> Exposição realizada no Carpe Diem, Arte e Pesquisa, Lisboa e “Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber”, exposição realizada na Oca do Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil.

<sup>116</sup> GIL, José – **O corte e a escala. Os ready-ready made de Cristina Ataíde.** [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. p. 1.

<sup>117</sup> Ibid.

vidro e as linhas de estrutura tornam-se visíveis em “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013) e “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013). Esta marca do desenho existia em trabalhos anteriores, mas de um modo menos evidente, através das linhas, do relevo feito com a rebarbadora na pedra, quando aparentemente, no “lado de fora”, a superfície surgia polida, como em “Membranas” (2010). O mesmo processo é usado nos desenhos a grafite ou lápis de cor, como na “Série Luxúria” (2013), onde a necessidade do volume surge pela sobreposição de matéria no papel, como representação de uma gradação de luz.

Primeiro através da sombra, dos contornos indefinidos de objetos colocados dentro de bolsas, em “A casa” (1996), por cima de um falso teto translúcido, em “Instalação de teto” (1997), do desenho sobre formas volumétricas numa “Instalação s/título” (1992), das páginas recortadas de um livro, em “Livros” (1993-1994), até às aguarelas cartaz de “Survival Systems - Urban Action Catalog” (2003), e livros pop-up, como “Uplift” (2008), há a presença de uma composição, que se impõe, à dimensão do espetador, numa constante inversão de escalas. No caso dos livros, das tendas e vestuário, existe a mesma dimensão, mas íntima, embora em todas as situações haja um certo acolhimento, sempre determinado pela escala e pela relação efetiva entre interior e exterior, que no caso de Cristina Ataíde e de Susana Piteira acontece a um nível mais percetivo e menos físico.

A linha, das formas tubulares presentes em desenhos, livros e esculturas, ou dos ramos, montados ou guardados numa caixa, flui sobre todo o trabalho de Catarina Leitão. São e serão várias as formas de se mostrar, mas é constante nesta forma de ser desenho ou escultura, ou seja, desenho de escultores.

Cristina Ataíde caminha no sentido da depuração da forma e da libertação da matéria. Numa das suas primeiras séries de desenhos realizados a partir de esculturas, “Mecanoplastias” (1991 - 1992) [Fig. 81 e 82], o desenho a tinta é desmanchado, num fazer e desfazer da linha, para a esconder por um lado, mas não totalmente, “como se precisasse ver um pouco da linha para ser desenho.”<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> ATAÍDE, Cristina. Comunicação pessoal do autor (Abril de 2014).

Na "Série Vermelha" (1995) [Fig. 83 e 84], cujo processo parte também da realização posterior do desenho em relação à escultura, este faz um prolongamento da forma e substitui a escultura. Apesar disso o bloco não deixa de ser bloco e as dimensões da escultura sentem-se como se do objeto se tratasse.

Na instalação "Dos corpos ausentes"<sup>119</sup> (1996) [Fig. 85 e 86], Cristina Ataíde enche o espaço da galeria com cabos elétricos. As linhas e a gradação de cinzas para o negro permitem ao observador ser absorvido pelo desenho caótico mas arrumado na sua circularidade, ao mesmo tempo que sente a pressão do todo instável, mas denso e aparentemente maciço. As imagens realizadas a partir de impressões e intervenções gráficas, compartimentam e pormenorizam partes da composição, aliviam esta tensão, perdem-se as referências espaciais e as linhas são expressão de um movimento interrompido pelas manchas pretas e geométricas também presentes nos desenhos [Fig. 86].

Em "Ventre Emersos"<sup>120</sup> (1997) [Fig. 87] a escultura é o próprio desenho. As linhas das 200 merujonas, cestos de pesca recuperados, desenharam a estrutura, a forma e o conteúdo. São o limite, definem áreas e espaços. A sua transparência e o modo como Cristina Ataíde as suspendeu criam ilusões óticas, desafios para a escultura que por definição tem uma presença objetiva no espaço, mas possíveis através da sua relação com a linha, a essência do desenho.

A linha surge enquanto elemento constitutivo de grande simplicidade e pode ser entendida não somente como um elemento do desenho, mas como algo que existe para além do desenho [Fig. 88].

"Sinto sempre o meu lado de escultora, por isso o volume é muito importante. Posso desenhar com volume, saindo um pouco dos cânones tradicionais. De qualquer modo, agora já não há cânones. Interessa-me tirar o desenho da bidimensionalidade e transportá-lo para uma terceira dimensão incorporando-lhe um corpo possível. Tem também a ver com a matéria. Mexer na matéria, moldá-la, modificá-la, introduzi-la no papel,

---

<sup>119</sup> Galeria da Universidade de Braga, 1996.

<sup>120</sup> Galeria Trem. Faro, 1997.



quase como agarrar no papel e transformá-lo noutra coisa, a que se pode chamar escultura ou desenho.”<sup>121</sup>

Susana Piteira tem vindo a trabalhar a dualidade volume/plano. Pensar a escultura a partir de um plano é um processo diferente da experiência de partir do bloco, como no trabalho em pedra. Em “Natura: doce sabor da desordem” (2014) [Fig. 89], trabalho realizado durante a residência artística na Fábrica de Cerâmica PP & A - S. Bernardo, em Alcobaça durante 2014<sup>122</sup>, as dezasseis peças de escultura em pasta porcelana vidrada foram construídas a partir de uma lastra de barro como se fosse uma folha de papel, posteriormente modelada. É um modo de fazer objetos tridimensionais que tendo massa não são obtidos através de um volume, mas pela sobreposição de folhas, que apesar de terem alguma espessura são quase bidimensionais.

As formas resultantes desta experiência serão pretexto para o desenho. Um novo olhar sobre o trabalho, um retorno, mas com um pressuposto completamente distinto.

“Estas esculturas vão servir como material, como modelo, para desenhar. Não para as representar, mas há aqui um tipo de vaporosidade, de organicidade que me interessa. Não farei a codificação desta forma numa outra linguagem, num outro meio de registo. É um pouco inverter o papel que muitas vezes o desenho tem para o escultor, como criar um cenário para desenhar. Por outro lado, é o expoente máximo na questão da representação, da não representação, do sentido artístico enquanto tal, ou seja, não há fim, nem para meios nem para formas, porque elas não acabam. Podem ser constantemente trabalhadas que nunca são a mesma coisa.” <sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 3.

<sup>122</sup> Instalação integrada na exposição “Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo”, Museu Nacional Soares dos Reis, 2 de Outubro a 14 de Dezembro, 2014.

<sup>123</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 19.

Susana Piteira desenha sobre a forma, o objeto escultórico ou sobre a própria arquitetura. A aproximação da parede poderá ser também uma necessidade de aproximação à imagem, mas sempre contrariada pelo volume e pelas alterações geradas pelo movimento, características da escultora [Fig. 90].

Através do deslocamento do observador, há uma percepção diferente da luz, pois as peças de vidro e cerâmica, expostas em Braga e no Porto<sup>124</sup>, têm uma iluminação específica e ganham uma vida e uma vibração que não se sente no plano da imagem, quando fotografada.<sup>125</sup>

Uma outra forma de desenho é a das marcas deixadas na pedra [Fig. 235]. Na série “Natura Naturata” de Susana Piteira, as esculturas estão muito acabadas à superfície mas a face que fica para a parede tem uma textura trabalhada. Há uma “ideia de inacabado, uma sugestão de tempo como marca, um registo da ação, uma situação transitória”<sup>126</sup> [Fig. 91].

“Vou abrindo os orifícios com o tubo cilíndrico da mó e há alturas em que volto atrás e tento ir cosendo aquelas texturas como se estivesse a desenhar.”<sup>127</sup>

Os desenhos de Susana Piteira dos últimos anos, com uma profusão de linhas e traços muito fortes, revelam por um lado a necessidade da representação do volume, quando este não existe efetivamente, e são também uma espécie de registo do movimento e das marcas que a escultora deixa na pedra [Fig. 108 e 110].

Em “Knídia” (2014) [Fig. 92 e 93], escultura de parede em veludo, há também uma acentuação da estrutura, das linhas responsáveis pelo volume, numa necessidade de tornar visível o processo. Este desenho existe na escultura e o escultor trabalha-o, novamente no sentido do interior das formas, neste outro lado

---

<sup>124</sup> Exposições de 2013, “Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações” e “Trompe L’oeil, le Coeur et la Raison”

<sup>125</sup> PITEIRA, Susana. Ibid., p. 3.

<sup>126</sup> PITEIRA, Susana – Comunicação pessoal do autor. Lisboa, Julho de 2014.

<sup>127</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 3.

que agora o artista tende a mostrar. Como se o próprio espaço do lado de dentro da escultura fosse já o prenúncio da instalação onde será incluída.

“Knídia” é um trabalho “que simultaneamente aborda o mito, quase religioso do nu feminino, as suas acessões mais eróticas ou constrangimentos outros.”<sup>128</sup> Neste sentido há um novo encaminhamento para o interior do corpo, presente nos trabalhos das três escultoras, que conduz para o interior da forma, como conceito, através da forma, da estrutura e do desenho.

Desenhar com a linha no espaço, com arame mais especificamente, foi um processo que Susana Piteira usou nas suas aulas, segundo o princípio do ensino do desenho de volumetria no espaço. Os alunos construíam e depois desenhavam a forma resultante. Repleto de intenções e um importante método, este é um processo que as três escultoras utilizam como parte do seu trabalho.

Catarina Leitão faz uma observação retrospectiva do seu trabalho que permite identificar repetições e transformações de elementos que se constituem como um vocabulário próprio. A artista articulou um exercício de leitura formal ao longo de vários trabalhos, que expôs do seguinte modo: <sup>129</sup> Uma peça/tenda, parte do projecto “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” (2000-2001) [Fig. 94] forrada por tecido *polyester* fino e transparente, pintado a partir do padrão de tecido camuflado. Nas esculturas dos projectos, “Natureza Domesticada” (2002) [Fig. 95 e 96] e “Portable Private Garden” (2006) [Fig. 203] as formas tridimensionais nascem a partir das formas do mesmo tecido, juntamente com formas tubulares e com uma paleta restrita semelhante. Seguem-se desenhos a aguarela onde estas formas tubulares são introduzidas, e continuarão a aparecer em diversos projectos de maneiras diferentes. As formas são moles na escultura, em tecido, e no desenho. É adicionada uma nova forma ao desenho: a relva como conjunto de pequenas pirâmides verdes.

Ainda em 2003 começou a fabricar pequenas almofadas piramidais verdes. Uma referência directa à obra de Italo Calvino, “Palomar”, em que quis individualizar

---

<sup>128</sup> PITEIRA, Susana – Dados sobre a obra a integrar a exposição “15+1”. DaVinci art gallery, Porto, 8 de Março de 2014. p. 2.

<sup>129</sup> LEITÃO, Catarina – **As formas**. Texto cedido pela autora. 2014. p. 6.

as folhas de um relvado. Pirâmides, tubos, formas que partem do camuflado, cada vez mais transformadas, povoam desenhos e espaços. São várias as intervenções feitas, até 2007 em situações mais ou menos informais: objetos almofadados invadem e infiltram o espaço arquitetónico como espécies invasoras. As formas tubulares continuam a desenvolver-se a preto e branco, nas séries já mencionadas “Thicket” (2007-2008) [Fig. 97 e 98] e “Os Personagens, os Objetos e as Paisagens” (2006). Cada vez mais sinuosos, estes tubos desenhados a preto, torcidos, em nós, estrangulam, apertam, puxam, não são nem vegetais nem artificiais e são as duas coisas. Em desenhos a aguarela posteriores, já com alguma cor, como em “Invasive Species”, (2010-2011) [Fig. 99 e 100] estas formas continuam a invadir o espaço construído. Mas a utilização da cor confere mais literalidade à natureza das formas. A identificação destas formas recorrentes impulsionou o desejo de construir o estudo de botânica em “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study”.<sup>130</sup>

#### 2.1.6.

#### **Sombra**

A dualidade materialização/desmaterialização é um modelo de referência para o desenho dentro e/ou fora do espaço, num diálogo permanente entre a existência e a ideia de existência, entre o que está e quase não está. Criando o falso volume na relação luz, sombra e espaço, a sombra tem a capacidade de transformar uma situação, que pode ser equívoca e indefinida, em momentos de simplicidade e apaziguamento que convocam e transportam o observador para outro espaço, sem ar, sem espessura, mas permanecendo próximo do objeto, do corpo e do espaço do desenho.

Desenhar com a sombra, o lado não iluminado, é desde Plínio, o Velho (Itália 23 - 79)<sup>131</sup> uma forma de fixar uma ideia, um momento e o corpo, ou seja, o conceito, o tempo, e a forma.

---

<sup>130</sup> LEITÃO, Catarina – **As formas**. Texto cedido por Catarina Leitão. p. 6.

<sup>131</sup> História Natural, XXXV.

A sombra desenha a forma dos objetos tridimensionais, ela é intrínseca do processo da escultura e quando associada à representação bidimensional, numa passagem entre ficção e realidade, por acentuação ou simplificação, gera uma nova compreensão do volume e da profundidade, sugestão de relevo, da perspectiva e subverte todas as regras da linguagem dos elementos plásticos do desenho e da escultura numa amálgama de sentidos tornados possíveis na ligação entre as duas disciplinas.

“Montanhas Leves” (2014) [Fig. 101 e 102] é um dos trabalhos de Cristina Ataíde que mais claramente estabelece a dificuldade de definir os limites entre desenho e escultura. Realizada num material frágil e temporário, o papel vegetal, moldado com as mãos sobre outros papéis mais duros (depois removidos para que nada interfira na transparência da obra),<sup>132</sup> revela as convexidades e concavidades puxadas ou empurradas na procura de um nível, uma dimensão para fora do plano, que lhe confere essa dualidade entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Há uma relação com as montanhas dentro do contexto das restantes obras, mas também quando o observador abandona o seu ponto de vista e se deixa transportar para dentro do emaranhado de papel ou rocha.

“Adotando pregas que se assemelham às da pele do mundo, compostas pelos acidentes naturais e pelo correr do tempo, com o binómio criação/erosão, remetem também para o nosso envelhecimento, para o trabalho escultórico que o tempo desenvolve sobre todos os corpos. Puro desenho e pura escultura, puro gesto também, esta cordilheira feita de luz e que nos permite um olhar picado, um ponto de vista do pássaro, uma espécie de ponto de vista divino (dada a escala da representação) remete-nos para a fragilidade do mundo — logo, tragicamente, para a nossa própria fragilidade.”<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. p. 2.

<sup>133</sup> Ibid.

Limitado por uma caixa moldura na vertical, depois de definida a altura do relevo, conforme exposto em “Possibilidades de Passagem”,<sup>134</sup> ou solto o papel na horizontal, sem restrições espaciais para além das impostas pela arquitetura envolvente, em “Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber”<sup>135</sup> [Fig. 103], “Montanhas Leves” adquire de qualquer dos modos o sentido de objeto escultórico. O seu volume ou relevo, apesar de apenas permitir o ponto de vista frontal ou de cima, sem a possibilidade de rodear, tem a capacidade de transportar o observador para o interior do desenho/escultura, devido à partilha do mesmo espaço, tornada possível através da sombra real sobre a representação da forma original. A sombra permite uma proximidade que funciona, neste caso, como uma porta de entrada para o outro lado, metafórico e concetual, onde se encontra o objeto artístico e também uma certa transitoriedade e impermanência, pois à medida que o observador se move, a sombra acompanha-o e o desenho transforma-se.

O pigmento vermelho confunde as sombras, as linhas e contornos não permitindo a nivelação do conjunto, criando tantos pontos quanto a separação de cada grão o permitir. A representação escultórica e a representação gráfica fundem-se num todo entre o nivelamento e a diferenciação, unidos pela sombra como elemento comum a ambos os meios.

#### 2.1.7.

#### **Textura – o desenho à superfície**

Revelar o interior é quase uma necessidade dentro das inumeráveis possibilidades da contemporaneidade e especificamente no trabalho de Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão. É sua intenção torná-lo visível, através do desenho, da textura, da matéria e da superfície, interior e exterior, como parte visível dos corpos, obrigando o olhar a parar e a questionar sobre o outro lado, em que a harmonia se conjuga num todo, ao qual a escultura deve séculos de substanciação.

---

<sup>134</sup> Quattro Galeria. Leiria, 2014.

<sup>135</sup> Exposição co-organizada pelo Museu Afro Brasil e Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. Brasil, 2014.

As palavras de Alberto Carneiro servem mais uma vez o modo de trabalho das três escultoras:

“Quando realizo a escultura, desenho, pois para mim todo o tratamento de superfícies do espaço é desenho.”<sup>136</sup>

Cristina Ataíde desenha sob e sobre a pele das matérias nos desenhos “Pele” (2006). Cria textura sobre textura, retirando da pedra o seu desenho natural, do acaso e do tempo, conferindo-lhe expressão, isolando-a, despegando-a do seu lugar, apesar de tudo permanecer igual após a saída do papel, da grafite e do corpo do intruso, o artista.

Segundo Emília Ferreira, nos desenhos “Pele” [Fig. 104], a utilização da *frottage*, para além de uma multiplicidade de texturas, remete, no trabalho de Cristina, para um exercício de memória. Recordação de viagem, testemunho do corpo do mundo, fragmento do lugar, como um duplo ponto de vista através da volumetria de que fica impregnado o papel, da escolha do objeto a “captar” e do lado tátil do desenho.

A captura das superfícies, da pele do próprio mundo, tem várias matrizes. Pode surgir a partir de um tronco de uma árvore, de uma pedra, do chão ou da parede. Nestes casos o desenho exige um grande envolvimento físico. Se bem que o registo da *pele do mundo*<sup>137</sup> surja na obra da artista com outros contornos mais leves — de que são exemplo, na sua obra, desenhos como as séries “Durante o Rio” (2004) [Fig. 105] ou “Depois do Rio” (2005) [Fig. 106] tomados da superfície do Ganges, desenhados portanto pelo corpo do rio e por tudo o que ele arrasta. Mais uma vez o registo que ficou foi “epidérmico”.<sup>138</sup>

Em “Durante o Rio” [Fig. 105], a representação da natureza completa-se na literalidade não da cópia, embelezamento ou descontextualização, mas do uso real

---

<sup>136</sup> CARNEIRO, Alberto – **O subtil na criação: O método não método**. In: Alberto Carneiro. Das notas para um diário. Antologia. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. p. 161.

<sup>137</sup> FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**. [Em linha]. <http://www.cristinataide.com>. p. 1.

<sup>138</sup> Ibid.

da água e das substâncias que constituem “aquele” rio, num desenho único e irrepetível.

“Quando pus as folhas na água elas foram-me devolvidas com milhares de minúsculas formas que faziam uma renda levíssima em todo o papel. Todo o amontoado de memórias que navegam nele ficaram retidos na folha criando um *pattern* riquíssimo. Enquanto secava, deitei sobre o papel pigmento que a própria aragem do rio trabalhou, criando novos desenhos. Preensei o pó e no fim para secar, segurei os desenhos entre os dedos deixando-os esvoaçar, secando-os como tinha visto fazer aos lavadeiros para secarem a roupa.

São o bocado do rio que trouxe comigo. O Rio dentro dos meus desenhos.”<sup>139</sup>

Na Instalação multimédia de Susana Piteira “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados”<sup>140</sup> [Fig. 108] realizada para a Cisterna da Casa da Cerca em Almada, a forma horizontal e fracionada foca-se no conceito, abandonando a tradição de objeto representativo e mimético. As várias partes do elemento escultórico em pedra tornam-se nos momentos de projeção das imagens vídeo sobre a sua superfície, suporte de representações.

Um espelho espera quem sobe as escadas de acesso à Cisterna. Aí terá hipótese de um segundo confronto com as imagens... a sua própria imagem?!<sup>141</sup>

As qualidades características da escultura como disciplina diferenciada de outras expressões artísticas tornam-se quase óbvias em “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados”, criando, de novo, um paradigma da escultura contemporânea e da arte que se questiona a ela própria, neste caso, não através da desmaterialização mas da acentuação dos elementos da sua linguagem.

---

<sup>139</sup> ATAÍDE, Cristina - **Varanasi, pela margem**. Varanasi:2004, p. 3.

<sup>140</sup> Escultura em pedra mármore da Alagoa, 300X300X400cm e projeção vídeo.

<sup>141</sup> PITEIRA, Susana, Rietske van Raay - **Prazeres públicos, sofrimentos privados**. Almada: Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea, 2004, p. 26-27.



A luz colocada por baixo das formas modeladas “reduz o exterior à dimensão do visível”<sup>142</sup>. Traz à superfície o interior, não organizado e belo, o desenho, fluxos e acumulações, guardados pela camada exterior da matéria. A luz define também o modo como pode ser percecionada a escultura. Nos momentos escuros, a projeção define os contornos da forma que se assume como tela e nos momentos claros é dada a ver apenas a sua superfície [Fig. 109 e 110].

“Pela superfície, mais polida ou mais rugosa, com alternância de cheios e vazios, de concavidades, forjadas ou aproveitando propriedades do material, a escultura é também uma arte de luz e sombra”<sup>143</sup>

Sobre a pedra esculpida e modelada como corpo ou paisagem, são projetadas imagens de corpos, do corpo ideal segundo o atual conceito de belo, às quais se sobrepõem imagens médicas, tiradas ao longo do processo de uma operação plástica. São imagens documentais, não especificamente criadas para a instalação.<sup>144</sup>

Na pele de mármore reflete-se, pela projeção, a pele humana. A última camada entre o eu e o mundo exterior, primeiro meio de contacto com os outros, em que o contacto visual se torna a apresentação, a afirmação da própria existência. Numa cultura feita de imagens instantâneas e de superficialidades, a pele e a forma do corpo são uma espécie de tela, onde o corpo se projeta.<sup>145</sup>

Numa abordagem, próxima das *frottages* de Cristina Ataíde, embora num registo diferente, Susana Piteira torna a pôr em evidência o “desenho” da superfície, neste caso da pedra, representando nas paredes do espaço expositivo os veios do próprio mármore. Em “Trompe L’oeil, le Coeur et la Raison” <sup>146</sup> [Fig. 52], são recuperados os efeitos do marmoreado do chão da entrada.

---

<sup>142</sup> RIBEIRO, Ana Isabel - **Tornar visível o corpo do mundo**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde Almada: Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea, 2010, p. 1.

<sup>143</sup> PEREIRA, José Fernandes – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 227.

<sup>144</sup> PITEIRA, Susana, Rietske van Raay - **Prazeres públicos, sofrimentos privados**. Almada: Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea, 2004, p. 28.

<sup>145</sup> Ibid., p. 27.

<sup>146</sup> Quase Galeria / Espaço T, Porto, 2013.

“Susana Piteira transforma-os nessa espécie de veias que se expandem através de um incontrolável crescendo dentro da sala da galeria. A definição barroca preside – em modo residual – aos movimentos que geram o desenho alastrando pelas paredes. O excerto dos veios de mármore escolhidos foi transladado para a escala da parede, exponenciando as linhas finíssimas de grafite que insinuem uma modelação a densificar-se por agravo e duração do nosso olhar.”<sup>147</sup>

#### 2.1.8.

##### **Cor**

O desenho de Cristina Ataíde começa primeiro do que a cor. Durante bastante tempo usou apenas o branco. Numa das primeiras séries de desenhos “Fonte” [Fig. 111 e 112], usou diferentes tons de branco com jogos de palavras e por cima criou o volume com a textura da massa de modelar. Estes trabalhos ainda estavam muito próximos da escultura. Depois apareceu o preto e o cinzento e só posteriormente é que surgiram as outras cores, principalmente o vermelho como em “Fonte II” (1999) [Fig. 113].

“O vermelho é uma cor apaixonante, provocadora, é a cor da vida. Sempre gostei de trabalhar com oposições, com contrastes. Tornaram-se uma constante no meu trabalho. O vermelho tem isso dentro de si. Podemos sentir ódio e amor e expressá-los com o vermelho. Ficamos vermelhos de raiva ou de timidez. Há imensas civilizações em que o vermelho é muito importante. Por exemplo, na Índia significa a energia feminina, na China tem a ver com a felicidade e beleza. É uma cor unificadora, matricial. Comecei a usá-la porque apareceu num dos *ready made* que estava a trabalhar para a exposição ‘Oposições’. Questionei-me se iria modificá-la ou não. Se iria

---

<sup>147</sup> LAMBERT, Fátima - “**Trompe l’oeil, le coeur et la raison**” **Susana Piteira**. Guimarães: Quase Galeria T, 2003. p. 8.

pintá-la de preto, cinzento, ou branco, que eram normalmente as cores que usava. Achei que tinha chegado a altura de incorporar o vermelho. Vermelho escuro, como energia feminina, como energia corpórea, da libido, do coração. Foi a primeira vez que a utilizei.”<sup>148</sup>

Susana Piteira passou grande parte do seu percurso com a monocromia da pedra. Ensaçou em 1996 na instalação “O Século Primeiro Depois de Beatriz”, a pintura da pedra, acentuando a relação com as gravuras expostas, tanto ao nível da cor como das linhas do desenho [Fig. 56 e 57].

O preto faz parte de grande parte da sua produção de desenho, havendo apontamentos de cor esporádicos, como nos desenhos da “Série Luxúria” (2013). É em 2013 com as esculturas em vidro colorido que S. P. assume a cor, não ao nível da representação mas na sua relação com a luz, fazendo esta parte da leitura da obra. Há um cintilar traduzido em cor, que o movimento do observador faz acontecer. Projetado na parede é criado um desenho onde se podem ver novas nuances e transformações em relação ao objeto e à cor inicial [Fig. 39].

Já em 2014 no trabalho de cerâmica “Natura: doce sabor da desordem” [Fig. 118], há uma exploração dos pigmentos dos vidrados, verdes e vermelhos, em harmonia com o castanho ou cinzento do grés. Mistura entre matéria bruta e fina, querendo manter a marca da mão e as irregularidades do fazer. Nos primeiros ensaios com esta matéria, ainda em 2013 nas exposições “Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações” e “Trompe L’oeil, le Coeur et la Raison” a porcelana manteve a sua cor. O branco da matéria misturado com o branco da parede, transforma-a numa folha gigante e suporte e suportado saem da tridimensão para o plano subtilmente definido, apenas, pela sombra [Fig. 107].

Catarina Leitão utiliza a cor em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room”<sup>149</sup> [Fig. 114, 115, 116 e 117] isolando em cada vestido o amarelo, o vermelho, o azul e o cinzento. As cores separam diferentes estados de espírito para cada uma

---

<sup>148</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 3.

<sup>149</sup> LEITÃO, Catarina – **The body In The garment In The furniture In The room**. [http://www.catarinaleitao.net/1999\\_THEBODY/text.html](http://www.catarinaleitao.net/1999_THEBODY/text.html). p. 3.

das peças e estão também relacionadas com a posição do corpo dentro de cada forma. A cor funciona ao nível psicológico e cultural e acentua a ideia de que quaisquer que sejam as diferenças, elas existem no espaço interior, em contradição com o branco exterior. Em “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” C. L. apropriou-se de algumas das formas do camuflado para desenhar formas vegetais. Restringiu a paleta de cores a dois tons de verde, dois de castanho, um preto e, posteriormente, um azul.

Nos desenhos a aguarela o branco é trabalhado através de ténues sombras cinza. A necessidade do volume, na sua proximidade com o objeto físico, acentua o caráter analítico e descritivo da imagem, aproximando-o da forma exterior ao desenho [Fig. 236].

No trabalho das três escultoras predomina o branco e o negro. Apesar de não abdicarem dela, a cor surge discretamente, e serve, regra geral, a forma. O vermelho de Cristina Ataíde, as cores translúcidas do vidro ou da porcelana de Susana Piteira ou o azul que se destaca em “Invasive Species” de Catarina Leitão, são o detalhe que prolonga o jogo de representações num trabalho entre a imagem e o objeto, entre o desenho e a escultura.

## Capítulo 3

### O ateliê

**Cristina Ataíde, Catarina Leitão e Susana Piteira**

#### 3.1.

#### Lugares

Através do desenho como modo do processo criativo das três artistas, a escultura, a instalação e os livros, fazem parte de uma história a que cada uma das áreas, apesar de dificilmente se poderem separar, pertence, com os cruzamentos e desvios necessários à prática artística, foi referido o como e o porquê, através do processo criativo específico do escultor/desenhador e o quando, a partir da temática do tempo, centrado, não na história, mas na própria obra. Será neste ponto olhado o lugar, onde o trabalho acontece.

Há um labor, ou simplesmente um estar, dentro do ateliê, que é um aspeto importante da obra. A contemporaneidade pede explicações. Um olhar sobre como se constrói, como se chegou a determinado ponto e não a outro, como seria feito se o lugar fosse diferente.

A influência cultural é um dado inquestionável, mas numa aproximação ao indivíduo e ao ponto, ou pontos, exatos que o artista ocupa encontra-se uma espécie de motor, que move a prática e os meios implicados e também uma organização mental que as artistas reclamam.

O ateliê da escultora Cristina Ataíde ocupa um lugar urbano, apesar de fechado pela mata do Instituto Superior de Agronomia, em plena Tapada da Ajuda, em Lisboa. Rodeado de árvores e caminhos estreitos, a casa verde de madeira não surge no caminho mas permanece discretamente escondida até que se seja convidado a entrar [Fig. 221, 222 e 223].

Susana Piteira constrói incessantemente um lugar que se antevê extrapolar o ateliê de um artista, para ser um lugar de encontros. A quinta em Aveiras de Cima, num campo cortado por estradas, foi o lugar de início do percurso artístico da

escultora, tendo sido o seu primeiro ateliê, a casa dos caseiros, e agora em forma de retorno, o espaço de trabalho que elegeu [Fig. 224, 225 e 226].

Catarina Leitão ocupa recentemente um ateliê dos Coruchéus, no centro de Lisboa. Lugar despojado do supérfluo onde a artista tem o essencial à realização de cada projeto [Fig. 228, 229 e 230].

Para Susana Piteira a territorialidade é muito importante. Precisa de um espaço com o qual se identifique, com a sua organização, que a ajude a regradar as ideias, como o desenho. O seu espaço de trabalho tem de ter dimensão e organização, apesar de todas as fases e estados que acompanham os sucessivos trabalhos. S. P. prefere não trabalhar num espaço urbano, mas a característica principal do seu ateliê terá de ser a luz em abundância. “A escultura faz-se de luz e sombra, principalmente de luz.”<sup>150</sup>

O atual ateliê em construção, situado na quinta de Aveiras, que partilha como lugar de habitação, sucedeu-se a uma estrutura semelhante, mas menor, em Évora Monte, no Alentejo. Como refere, sente-se fascinada por esta zona do país, pela limpeza de paisagem que ainda tem. O Alentejo é uma terra de contrastes, às vezes violentos, que neste momento vê como último reduto de um lugar que, não sendo intocado, ainda não foi afetado pela teia, por vezes descaracterística, urbana.<sup>151</sup>

Para além do pequeno escritório com as paredes cobertas por livros, ambiente propício ao conhecimento da sua e da obra de outros artistas, no restante espaço podem-se imaginar as várias oficinas, zonas de formação, de residência artística, onde o trabalho de Susana Piteira irá acontecendo, sempre repleto de pessoas e ideias.

Apesar de ter trabalhar muito em pedra, a escultora nunca teve a necessidade de um ateliê muito equipado, pois sentia-o como uma limitação, no sentido em que teria de ser otimizado e seria necessário recuperar o investimento feito. Por isso criou as condições mínimas para fazer as peças que pode controlar.

---

<sup>150</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 23 .

<sup>151</sup> PITEIRA, Susana - **A arte está a viver fora dela**, Entrevista por Ana Sofia Rosado. In: Primeiro de Janeiro. Porto: 18-2-2009. [Em linha]. file:///H:/ESTUDOS/Susana Piteira - Trabalho artístico/2009/site pessoal/Entrevistas passivas/O Primeiro de Janeiro.htm[18-02-2009 20:39:23]. p. 1.

O trabalho, de pedra ou não, passou a ser realizado nos sítios que mais se adequavam ao desenvolvimento de cada projeto específico, de acordo com as encomendas ou projetos expositivos.

“Não posso ter as oficinas todas no ateliê onde penso, onde arrumo as minhas coisas. Não quer dizer que não venha a ter tudo isso na Associação<sup>152</sup>, mas não é um objetivo meu. Por exemplo, no caso dos fornos para a cerâmica, há o forno de lenha que tem uns resultados, há o forno a gás, como na fábrica, há o forno elétrico e cada um deles tem um desempenho e fico muito mais feliz de pensar que posso utilizar, de acordo com os meus objetivos cada um desses espaços e desses meios.”<sup>153</sup>

A ideia de abrigo é transversal a toda a obra de Catarina Leitão: o contentor, a tenda, a caixa, o “Museu Portátil” funcionam como abrigos que integram também o habitat. Estes contentores ou pequenos espaços fechados querem controlar e ser independentes do meio envolvente.<sup>154</sup> O seu ateliê faz uma ponte entre esta ideia de lugar para habitar, de abrigo e o outro, onde acontece a produção do seu trabalho e tudo está preparado para receber o papel, a madeira, as aguarelas, num despojamento de que C. L. admite precisar. As árvores que ocupam toda a janela e a ausência do ruído, apesar de o ateliê se encontrar em plena cidade, proporcionam um certo alheamento.

Catarina Leitão habita também uma quinta em Guimarães, onde aconteceu a construção do “Ateliê portátil” (2014). A ficção criada a partir dele e a integração no campo revelam um outro estado, uma nova parte do processo, que remete não diretamente para aquele lugar mas para a ideia de um ambiente campestre e da sua exploração pela artista.

Estes dois lugares são pontos de ligação ao trabalho de Catarina Leitão, que podem ser, entre a realidade natural e o estímulo urbano, uma forma de entendimento do seu trabalho.

---

<sup>152</sup> APECA, Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte.

<sup>153</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 24.

<sup>154</sup> LEITÃO, Catarina Texto cedido por Catarina Leitão.p. 9.

### 3.2.

#### O Projeto

O desenho enquanto projeto traduz e transforma a linha num objeto tridimensional. Como refere Susana Piteira, o objetivo e intenção da escultura ou instalação onde ela acontece pode ser o próprio desenho. Construir todo um pretexto ou cenário que será o modelo do desenho é tão pertinente como o processo da escultura em si.

“Projetar refere-se ao exercício de construir pelo desenho o sistema que articula o espaço físico e codificado da instalação. Por concomitância, a folha de papel é o espaço e o espaço é a folha de papel. Aqui não se trata de um exercício de escala, mas da projeção de um espaço interior, dotar a linha de um poder que articula e quebra o mundo em dois hemisférios.”<sup>155</sup>

No caso de Cristina Ataíde, o projeto depende de ser um trabalho desenvolvido dentro do seu percurso normal ou uma encomenda específica para um espaço, como, por exemplo, uma galeria ou um centro cultural. Para C. A., é muito importante o local, o espaço, a problemática do lugar. Antes de começar a trabalhar, a escultora inteira-se do que se passa e do que rodeia esse local, mas o projeto surge na sequência do seu trabalho e com o conjunto de preocupações que explora nesse momento, integrando-o e relacionando-o com o novo projeto.<sup>156</sup>

“O projeto é a formalização do pensamento. O projeto organiza-me, estrutura-me. Ajuda a prever o desenvolvimento da obra de arte. Evolui. Se o projeto é bom a obra por certo também será.”<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> FARIA, Nuno - **The importance of the line**. [em linha]. Diango Hernández. Funchal: at Porta 33, 2009. <http://www.lonelyfingers.com/the-importance-of-the-line-diango-hernandez-at-porta-33-curated-by-nuno-faria/>. p. 2.

<sup>156</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 1.

<sup>157</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista. Lisboa, Agosto, 2014. p. 2.



Em “Natura: o doce sabor da desordem” [Fig. 124] de Susana Piteira, apesar de ser o resultado de um projeto específico, em que teria de haver necessariamente trabalho para apresentar na exposição final, houve total liberdade em termos de conceito e produção, desde que pudesse ser feito com os meios possíveis existentes na fábrica. Susana Piteira refere este tipo de projetos como algo que se vai concretizando, sem necessidade de registos prévios. Há uma intenção que, como foi referido, pode ser o próprio modelo para o desenho *a posteriori*.

Susana Piteira equaciona o trabalho de escultura pública como um processo que exige uma equipa, em que se torna necessário codificar a ideia e dar-lhe corpo, ao nível do objeto e do espaço. Também pode ser construído um espaço público sem projeto prévio e codificado, mas dificilmente as coisas correrão bem, pois o fato de ir acontecendo e de dar resposta à medida que as situações surgem não é compatível com a pré-avaliação de quem encomenda e com todas as exigências inerentes. É necessário fazer orçamentos, estimar quanto custa a produção, definir muito bem a escala, os materiais, as estratégias e tarefas.

No caso da escultura “Solilóquio” [Fig. 119] realizada por Susana Piteira para o Parque dos Poetas em Oeiras, houve, segundo a escultora, total liberdade do artista na forma como iria responder ao proposto, dentro dos parâmetros que eram exigidos. Havia um tema, um espaço com determinada dimensão e forma. Dentro do tema da poesia havia ainda um poeta concreto a nomear, representar, a homenagear.<sup>158</sup>

Os problemas que surgiram e se mantiveram, ao nível técnico e/ou prático, principalmente ao nível da instalação, e que no final acabaram por ter influência no trabalho, exigindo alterações de estrutura, ultrapassam a escultora e acontecem com muita frequência. De qualquer modo é preciso registar e codificar todo o processo, para ter uma base de trabalho com os outros e é fundamental para o trabalho em equipa. Neste ponto surgem as maquetes como forma de tornar ainda mais claro o projeto.

O processo do desenhar surge também como uma forma de projeto: inventar objetos possíveis. Mas a sua concretização na escultura não é possível porque a

---

<sup>158</sup> Construção alusiva a Soror Violante do Céu.

escultura é literal. É deste modo que a forma de projeto desenho para a escultura tem de ser anulado, nunca é direto, existe só como possibilidade. Os projetos de escultura e instalação não nascem no desenho bidimensional, crescem simultaneamente em discursos paralelos, e desenham-se diretamente no espaço. O projeto artístico procura articular estas duas vertentes: o campo bidimensional do desenho descritivo e controlado com a possibilidade do desenho no espaço com todas as componentes de imprevisibilidade e condicionamentos de contexto. Elementos como a luz, gravidade, relação com o corpo e o espaço, são exemplos de questões, normalmente associadas ao domínio da escultura, que se podem aplicar no desenho. O desenho deve aqui ser entendido como conceito expandido.<sup>159</sup>

### 3.2.1.

#### **Esboços e esbocetos**

A escultura pública ou o espaço expositivo requerem estudos tridimensionais capazes de dar a entender, ao próprio artista ou à equipa de trabalho, como funciona a instalação no seu todo. A escala, na relação entre os vários elementos da instalação escultórica ou com o espaço e tudo o que o compõe, permite um campo de possibilidades tão alargado, que facilmente se cometem falhas entre conceito, apresentação e perceção.

As três escultoras trabalham de forma semelhante em termos de projeto e nenhuma tem a prática do esboço ou esboceto para a escultura de menor dimensão. Quando surge a necessidade da realização de formas pequenas durante o processo de trabalho, elas acabam por ser incluídas no todo e valem por si, como objeto com uma linguagem própria dentro de um conceito alargado da série em que as escultoras trabalham.

---

<sup>159</sup> LEITÃO, Catarina - Entrevista. Lisboa, Julho de 2014. p. 1.

Cristina Ataíde trabalha sempre com maquetes para as esculturas públicas e faz moldes em verdadeira grandeza, quando encomenda o trabalho, como no caso das esculturas em bronze ou cera.

Susana Piteira raramente utiliza maquetes no seu processo de trabalho, exceto na escultura pública, projetos de maior dimensão onde a apresentação prévia das ideias é quase sempre necessária, como no caso de “Solilóquio” [Fig. 119, 120, 121 e 122]. Para S. P., as peças iniciais de alguns projetos, especificamente de “Natura: o doce sabor da desordem”, de pequena escala, funcionam como aproximações, valem por si e não tanto como maquetes. De qualquer modo, o facto de trabalhar diretamente com as matérias definitivas em que a “casualidade surge no fazer”,<sup>160</sup> liberta-a de um processo elaborado e limitativo, no entender da escultora.

Catarina Leitão tem a maquete como uma fase muito importante do trabalho em termos de projeto expositivo, de pensar e trabalhar o espaço previamente à sua ocupação efetiva. Em “Invasive Species” [Fig. 123 e 124] e “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” [Fig. 125, 127 e 128], é de notar o modo como tudo foi estudado antes da montagem da exposição.

No caso de “Invasive Species”, em que há uma forte relação com a presença e movimento do observador, houve alterações à ideia inicial que aconteceram durante a montagem, mas o processo criativo de C. L. exige este tipo de planificação e programação prévia, o que se torna visível na coerência do todo dado a ver durante a exposição.

O “Ateliê Portátil” (2014) [Fig. 129 e 130] de C. L., apesar de ser uma peça com um carácter funcional e o seu *design* relativamente simples, exige de qualquer modo um certo rigor em termos de medidas, encaixes e relação entre as partes que o constituem, foi feito sem maquete e poucos foram os registos prévios em termos de esboços. O objeto foi acontecendo à medida que a construção evoluía. Poder-se-á apenas dizer que este é um protótipo de algo que ainda pode vir a acontecer e que não será indiferente à primeira experiência de trabalho.

---

<sup>160</sup> PITEIRA, Susana. Comunicação pessoal do autor. Julho de 2014.

### 3.3.

#### **Matérias**

No trabalho das três escultoras, os materiais assumem uma leveza que caracteriza a sua expressão. Não havendo um médium ou matéria específicos, principalmente em Cristina Ataíde, tendo a pedra em Susana Piteira uma forte presença e o papel em Catarina Leitão, existem em todas as situações, materiais mais ou menos nobres, ao serviço do conceito, dispensando a mera superficialidade. O papel, o cartão, a madeira ou o vidro, tal como a pedra, a porcelana ou o bronze, determinam o corpo do trabalho, fazendo com que este não pudesse existir, com o mesmo sentido, de outra forma.

Para Cristina Ataíde, há um conceito base que se desenvolve e o material escolhido é o mais eficiente para a construção da respetiva peça. O papel, a pedra, o bronze, chumbo, madeira, entre outros, são materiais que existem no seu trabalho, sempre dentro do contexto ou do conteúdo a que pertencem. O pigmento permite a posterior transformação de todos os materiais onde está integrado. Agarra-se às formas mas ao mesmo tempo é impermanente, de acordo com a transitoriedade de que todo o seu trabalho fala.

Cristina Ataíde não elege nenhum material para trabalhar [Fig. 243], gosta de se deixar surpreender por eles e de ver a maneira como se adaptam às suas premissas. Gosta de os explorar e testar as suas possibilidades e limites. A plasticidade é fundamental. Neste momento a sua preocupação é produzir objectos com o mínimo de matéria-prima e o mínimo de desperdício. O papel esquivo surge na sua obra dentro deste princípio. Será escultura? Será desenho?<sup>161</sup>

“Não sinto necessidade de criar volumes só pelo prazer da construção. Há sempre uma linha conceptual, como há para o desenho. Eventualmente, com o mesmo conceito posso fazer escultura, desenho, fotografia – e vídeo, inclusivamente – porque analisa de formas diferentes

---

<sup>161</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho por Emília Ferreira**. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 6.

o mesmo conjunto de preocupações, faz parte da escolha do medium, cada um tem um campo específico que é trabalhado, provocando contaminações saudáveis e necessárias.”<sup>162</sup>

Por seu lado, Susana Piteira admite a sua ligação à prática a partir das tecnologias tradicionais da escultura. Além da influência académica, a opção pela pedra, embora este não seja atualmente o material em que mais trabalha, radica na forte relação que tem com os materiais naturais. Trabalhar o material até aos limites, especificamente a pedra, tornando-a muito fina, reflete a necessidade de levar até ao extremo as capacidades físicas do material como nas esculturas da série “Just Sculpture” (2009) [Fig. 233 e 234].

Catarina Leitão mostra-se mais exigente com os materiais de desenho. O rigor do trabalho parte de objetivos específicos em que o controle dos materiais é essencial. O papel de aguarela (100% algodão), aguarelas Schmincke ou Holbein, água destilada, são materiais simples, mas estão ao serviço de cada trabalho específico, e fazem parte de um trajeto de experimentação que os elegeram, até ao momento, como preferenciais. Não sendo nobres, fazem parte de um processo rigoroso, dentro de uma economia de meios, que está de acordo com a simplicidade de trabalho de C. L. [Fig. 231].

A premissa do desenho de escultores, dentro do contexto do desenho das três artistas, passa pelo papel como um suporte para além do desenho, como material tridimensional que pode actuar no espaço, ao mesmo tempo que contém algo na sua superfície bidimensional,<sup>163</sup> visível nos trabalhos de Cristina Ataíde sobre grandes tiras de papel “Montanha” e os próprios objetos no interior das bolsas de “E Como Falas Baixo... Mal te Oiço” (1996) e “A casa” (1996), construídos em pasta de papel, entre outros.

---

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> LEITÃO, Catarina – **Porquê o Museu Portátil?** Texto cedido por Catarina Leitão. p. 2.

### 3.4.

#### Para além do ateliê

##### 3.4.1.

#### O ateliê em viagem de Cristina Ataíde

As viagens são para Cristina Ataíde um veículo de passagem, essenciais no seu processo criativo, entre as sensações e realidades diferentes e exteriores, o corpo da própria artista e o outro, a quem passa a sua expressão. Incapaz de uma postura puramente passiva, mas querendo sentir e assimilar o mais possível dos lugares, C. A. desenha e escreve incessantemente, como se pode constatar pelos seus inúmeros cadernos de esboços. Para além da fotografia e do vídeo, há a necessidade de um olhar penetrante que a artista consegue através da expressão da linha e da palavra. Em cima de um dromedário [Fig. 160] ou na varanda de um hotel, é preciso registar impressões que a imagem não mostra. Para um ocidental é muito forte a ideia de deslocamento, de desnorte, num lugar onde não tem referências. C. A. escreve: “A estrada tinha-se movido com o vento e atolámos”.<sup>164</sup> Já em casa mas ainda sobre a mesma viagem e no mesmo caderno, continua:

“Saí do deserto com uma linha na mão. Seguro-a com força, ela liga-me ao deserto. Vai-se desenrolando à medida que me vou afastando, tal como fio de Ariadne. Com ela o meu olhar vai ficando mais longe e a imagem das dunas embala-me. É boa esta sensação de ter um outro mundo dentro do mundo. Ser percorrida a cada momento por estrelas brilhantes, areia macia, (...) vento feroz com areia razante (...) tudo como um caleidoscópio que se vai movendo dentro de mim. Estou sempre naquele lugar mas estou sempre aqui. Paira talvez a dez centímetros do chão e seguro-me à linha que trouxe comigo do deserto.”<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> ATAÍDE, Cristina – texto em livro de esboços. Marrocos, 3.9.2013.

<sup>165</sup> Ibid., Carnaxide, 9.10.2013.

O trabalho de Cristina Ataíde surge durante e/ou depois da viagem. Nos desenhos “Durante o Rio” (2004) [Fig. 131], realizados no rio Ganges, durante uma viagem à Índia, à cidade de Varanasi, a folha foi mergulhada na água, depositando-se-lhe matérias, que desenharam e texturaram a superfície do papel previamente humedecido. Depois de secarem um pouco, as folhas foram colocadas no fundo do barco e sobre elas C. A. desenhava novamente, agora com pigmento, que ou se depositava no papel, ou era espalhado pela aragem.

Cristina Ataíde refere Varanasi como o maior centro de peregrinação da Índia, com importância espiritual para hindus, cristãos e muçulmanos. No epicentro desta confluência encontramos o rio que conhece um significado específico em cada uma das confissões religiosas que para ele convergem. No quadro simbólico do hinduísmo, a religião dominante, o rio Ganges é o leito purificador onde os crentes se banham. A entidade que dissolve a impureza e que devolve um começo, que redime e limpa. É como uma permanente fábrica de inícios, para usarmos um termo que a nossa cultura possa incorporar.<sup>166</sup>

Qual estudo anatómico, Cristina Ataíde desenha o interior do rio, mergulhando o papel na água e fazendo dos resíduos depositados a sua intenção. São os elementos da natureza no seu estado puro, tal como quando faz *frottage* sobre pedra ou sobre madeira. São a carne e a pele da escultura.

Cristina Ataíde escreve sobre uma tarde de trabalho no pátio do hotel à beira do Ganges, em que entre idas e vindas à varanda, desenhava o que lhe ia chamando a atenção, a porta de um templo, um barco, um cesto para transportar barros. Usou pigmento vermelho com cola e prensou-o usando a unha sobre o papel de seda.

No dia seguinte foi fazer uma intervenção na paisagem com pigmento vermelho. Não resultou. Primeiro porque a luz não estava boa, depois porque trabalhar com assistência é muito complicado. O pigmento foi deitado numa linha de água que corria para o rio e que era um esgoto. Quando estava a fotografar, foi abordada por um grupo de rapazes que a questionaram sobre o que fazia. Explicou

---

<sup>166</sup> MARTINS, Celso – **Marcas de água**. Lisboa. [em linha].2008.[consult. 25 Maio. 2014]. Disponível na Internet: <http://www.cristinataide.com/pdf/marcasdeagua.pdf>. p. 1.

o projecto, falou-lhes do vermelho como energia feminina, da circulação, do sangue como fonte de vida, etc... Não convencidos, disseram que o sangue fora do corpo significa morte. É um ponto de vista.

Durante a tarde alugou o barco do costume, só com o barqueiro, e foi para o meio do rio. Pretendia molhar as folhas na água do Ganges, colocar *binbi* em linhas longitudinais no meio da folha e pousá-las no meio das escadas a secarem, esperando que as pessoas as pisassem. Os seus passos, ou a memória deles, seriam o desenho. Mas as observações dessa manhã tinham-na alertado. Talvez não fosse bem-vinda, talvez estivesse a profanar algo de sagrado. Resolveu não os usar e em vez disso desenhar com o rio.<sup>167</sup>

Intrinsecamente ligados às viagens surgem os mapas. Os “Desenhos de Viagem” de 2003 [Fig. 132 e 133] ocupam, do mesmo modo que outros, as paredes da galeria mas transportam inevitavelmente para outros lugares, viagens interiores ou exteriores. O modo como Cristina Ataíde decidiu o seu transporte dão corpo a todas estas questões de deslocamento e impermanência. Os desenhos são dobrados e guardados dentro de caixas devidamente identificadas. Expostos deste modo ou abertos, os desenhos têm as marcas das dobras, o tracejado de caminhos, na sua direta relação com a viagem.

“Os mapas/as plantas são capazes de nos dar conta da localização de certos corpos/lugares num espaço de representação convencional. Tais convenções são, desde a sua origem, coincidentes com a representação artística. Todos conhecemos o imperativo diálogo estabelecido entre a cartografia e a arte, o cruzamento de linguagens entre representação verbal e visual, o estabelecimento de poderes territoriais e de religação mágica entre as coisas materiais e as espirituais. Nesse diálogo de linguagens temos vários níveis em permanente conetção e em esforço de permanente tradução simultânea: as ilustrações autonomizam-se como representações mitológicas, desenhos zoológicos, botânicos, etnográficos ou genericamente científicos; também se pratica a determinação de linhas

---

<sup>167</sup> ATAÍDE, Cristina - **Varanasi, pela margem**. Varanasi:2004, p. 3.



imaginárias, que subdividem os espaços representados em meridianos e paralelos, dão-lhes coordenadas numéricas que nos servem de orientação; finalmente, os próprios contornos e manchas que assinalam os acidentes geográficos e urbanos são desenhos que devemos ver em pé de igualdade com todas as anteriores expressões.”<sup>168</sup>

Como resultado de residências artísticas em que Cristina Ataíde participou, surgem trabalhos como “Cleaning the Earth”<sup>169</sup> (2007) [Fig. 134], no Feital, Portugal, “Tempo/Weather”, (2013) [Fig. 135], em Ifity, Marrocos, entre outros, sendo comum a referência ao lugar dentro do espírito das matérias, das formas, ou do informe e do espaço.

Sob uma outra forma, Cristina Ataíde e Thierry Simões (Paris, 1978) levaram o ateliê para um novo espaço. Dentro do contexto de “Os Laboratórios Artísticos” no Museu da Carris, os dois artistas trabalharam durante um mês, nesta antiga oficina [Fig. 136, 137 e 138].

Uma parte do trabalho consistiu na acumulação de lixo que ia caindo durante o tempo que permaneceram naquele lugar. Só uma determinada zona demarcada era varrida. Depois foi feita uma caixa com o resultado de todo o trabalho e todos os elementos usados. Um fio, o cinzeiro, as folhas encontradas com instruções do chefe da oficina, segundo uma orgânica inglesa como “Economizar sem privações”, entre outros elementos. As folhas com as instruções foram cobertas com cera, para o que foi usada uma placa de cobre aquecida com velas. Um arame de cobre pendurado do teto, servia de suporte e segurava os cones de papel onde era guardado o lixo de cada dia e uma pedra servia de contrapeso [Fig. 139 e 140].

Foram feitos vídeos e fotografias. Séries dessas fotografias foram impressas como postais. O resultado de todo esse trabalho foi guardado dentro de uma caixa, que serve como contentor e memória daquela situação. Foi realizado um livro onde se registaram todas as situações que se passaram no Museu da Carris [Fig. 141 e 142].

---

<sup>168</sup> PINHARANDA, João Lima – **Para desenhar um mapa do mundo**. [em linha.] [www.cristinataide.com](http://www.cristinataide.com). p. 2.

<sup>169</sup> Trabalho realizado durante a Residência Artística “Desenho e Escrita”, Feital, Portugal, 2007.

### 3.4.2.

#### **O ateliê alargado e a residência artística em Susana Piteira**

A residência hoje, só por si, pode ser a produção de um trabalho que está relacionado com um local, com um contexto e não implica aprendizagem. O simpósio, à letra, desde o tempo dos gregos, é uma reunião onde as pessoas, sentadas a uma mesma mesa, debatem ideias. É previsível aprenderem uns com os outros, e teoricamente, quando acaba o simpósio deve-se conhecer um pouco mais.

Susana Piteira chama também simpósio à residência que realizou este ano na fábrica da Bernarda em Alcobaça, porque falou com muitas pessoas, sobretudo com os operários e pessoas cujo conhecimento da matéria em questão, a cerâmica, permitia um diálogo produtivo no sentido da realização da obra. A sua experiência de trabalho em espaços de fábricas iniciou-se logo depois de sair da escola, fixando o seu ateliê, até 1994, numa fábrica transformadora de pedra no Cartaxo, onde aprendeu com os operários, dando-lhe agora plena autonomia em todo o processo de produção, desde a pedreira à instalação de uma peça.

“Fui fazendo um pouco a média entre aquilo que eu já sabia, as minhas dúvidas, aquilo que ia recolhendo e este trabalho é o somatório de muitas perguntas de áreas diferentes dentro da fábrica. Se agora tivesse um mês para trabalhar ali, ia fazer peças com outro fôlego. Não muito diferentes em termos formais, mas muito mais afinadas em termos físicos porque ia tentar corrigir uma série de tensões, de pressas e outras coisas. Aqui havia uma exposição final a que tinha que responder. O que por um lado é bom porque há um limite, mas por outro há sempre uma pressão. É o eterno problema das residências que hoje podem tomar algum espaço de simpósio. Na verdadeira aceção da palavra esta foi uma residência simpósio porque estive continuamente a experimentar, a perguntar e a

tentar achar respostas para aquela pergunta e nesse sentido houve uma dimensão de aprendizagem muito grande.”<sup>170</sup>

Segundo Susana Piteira, a residência artística pode ser muito ampla. Permite que as pessoas façam simpósio ou não, produzir objetos, não produzir nada no local, apenas recolher e produzir noutro sítio. O problema de alguns simpósios de escultura é a contradição que surge quando se tem de fazer uma peça num determinado tempo e, sendo uma experiência, há sempre o risco de chegar ao fim e não ter um resultado satisfatório final que se possa mostrar a um público, mas pode-se ter aprendido e progredido imenso e mais tarde isso pode dar uma coisa fabulosa, mas não naquele momento. É preciso correr riscos.

“A certa altura a pedra tornou-se um trabalho difícil para mim, não por questões artísticas ou da expressão mas porque a pedra exige um isolamento, quando é feita com muita intensidade, que me começou a pesar. Todos estes trabalhos, o vidro, a cerâmica obrigam a um grau de relacionamento com várias pessoas que também tem problemas, estar com os outros tem sempre problemas, mas é muito gratificante. A situação ideal é poder ter acesso a circunstâncias muito distintas, por um lado pela própria exigência do projeto que se está a desenvolver, por outro, em termos pessoais e da própria forma de estar. Considero-me nesse aspeto muito rica porque tentei ter isso e as coisas têm surgido. Tenho projetos noutros materiais que vão surgir em princípio em 2016 e que vão ser desenvolvidos ainda para outro campo, o dos têxteis.”<sup>171</sup>

No caso da associação criada recentemente por Susana Piteira, a APECA, Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte, existirão residências artísticas no sentido em que o artista vem para fazer o trabalho a partir daquele lugar, não só da casa mas também do território envolvente.

---

<sup>170</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 23 e 24.

<sup>171</sup> Ibid., p. 25.

A primeira atividade prevista para o ano de 2015 é um workshop de escultura em palha de buinho. O buinho é uma fibra vegetal, que cresce em lagos e ribeiras e que faz parte da tradição de Aveiras como lugar de produção de esteiras, vendidas para os grandes ranchos das Lezírias do Tejo em Azambuja.

“Da associação espero em termos pessoais que sendo este um espaço de família, o resto de uma quinta que albergou muitos ‘simpósios’ se assim lhes pudermos chamar, em que a minha família, e eu própria ainda usufrui disso, recebia muitas pessoas. Era um espaço de bem-estar e de aprendizagem com os outros. Voltada essa página, hoje espero que este projeto volte a fazer deste espaço um espaço de pessoas, onde se sintam bem e gostem de estar.”<sup>172</sup>

A primeira residência feita por Susana Piteira foi em 1992 em Vila Velha de Rodão, na qual participou como organizadora e como artista. Realizou uma peça em pedra, mas foram trabalhados muitos géneros artísticos durante a residência, embora todos endereçados ao local. O trabalho de Susana Piteira é constituído por dois elementos que reportam para as Portas de Rodão e referem a lenda “Os infortunados amores de D. Urraca”.

Susana Piteira tem três formas de participar em residências e/ou simpósios. Como artista, como organizadora e participante e ainda como organizadora de residências, simpósios ou workshops com alunos, aqui com uma dimensão pedagógica.

O modo como Susana Piteira se dedica à docência tem uma certa noção de missão.

“Esta questão de abrir o ateliê, pôr o espaço à disposição ou de eu própria abrir caminho a outras pessoas, tem duas vertentes, uma vertente mais cultural e de educação e outra com que me deparei no final dos anos 90, ou seja, com todos os movimentos de mediação dos anos 60 e 70. Não

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 26.

em termos de performance ou ação, mas no sentido de que tratar só do meu trabalho, embora ele tenha impacto nos outros e seja também uma forma positiva de tocar os outros, não é suficiente. A questão mais pessoal cruzou-se com um conhecimento mais aprofundado dessas vias de trabalho que apesar de não me serem próprias nem interessantes, sendo eu o centro desse trabalho, vejo nestas possibilidades de abertura do ateliê e da organização de coisas uma via para as poder concretizar. Por exemplo fazer residências em que não se produzam só trabalhos físicos, como também produzir conteúdos, dentro da ideia de que produzir e registar conhecimento é importante.”<sup>173</sup>

### 3.4.3.

#### **O “Ateliê Portátil” de Catarina Leitão**

O “Ateliê Portátil”<sup>174</sup> [Fig. 131, 146 e 147] de Catarina Leitão não é para ser usado como ateliê, faz parte de uma ficção montada para pensar o processo e a circulação da obra do ateliê para o museu, através de estruturas móveis. Este ateliê/objeto/contentor expande-se no espaço ao ar livre e contém uma série de objectos utilitários fabricados por Catarina Leitão. Uma tenda-abrigo, que pode ser montada e desmontada, uma bata de trabalho e um caderno de campo. A bata/vestido funciona ela própria como contentor/ateliê com bolsos especificamente desenhados para alojar objectos e materiais. O Caderno de Campo contraria a ideia de livro de recolha, é na realidade o caderno de notas da própria planificação e estudos para a construção do ateliê. Este projecto pretende uma construção circular, um modelo auto-suficiente e que, embora intervenha no espaço, é fechado em si próprio.

O modo como esta peça se dirige para a prática do desenho e da escultura, apesar de ficcionado, remete para um universo de trabalho onde se misturam os sentidos do fazer e do próprio conteúdo da obra.

---

<sup>173</sup> PITEIRA, Susana – Entrevista. Aveiras, Julho de 2014. p. 27.

<sup>174</sup> O conteúdo deste capítulo é parte de um texto cedido por Catarina Leitão.

Todas as componentes do museu portátil foram realizadas numa quinta de produção agrícola no norte do país. Foram feitas várias saídas ao campo com o ateliê e realizada uma performance que se repetiu em vários locais no meio da natureza. As imagens fotográficas documentam a acção no campo: a artista puxa o ateliê, encontra um sítio, monta uma tenda, volta para o caixa/carro/ateliê, monta o banco, retira os materiais do móvel e senta-se a desenhar qualquer coisa [Fig. 145].

A performance e documentação do trabalho de campo, sob a forma de provas de contato, são uma outra componente do “Ateliê Portátil”. São registos da acção numa paisagem natural. O formato prova de contacto em escala ampliada descreve a utilização do ateliê portátil e as suas várias vertentes. Sempre com o intuito de estabelecer três instâncias da obra, esta documenta o objecto em transformação: do estado fechado, o objecto contido, ao objecto expandido no espaço.

O projeto “Ateliê Portátil” passou por várias fases. Na primeira fase do projecto foi construída uma caixa com rodas e gavetas, à medida das necessidades para desenhar. Foi elaborada uma lista detalhada que incluía aguarelas em tubo, pinceis, frasco para a água, toalhas, aparos, lupa, compêndios de botânica, prancheta, banco, etc. Foi também manufaturado um caderno de campo, uma tenda de apoio e uma bata com bolsos de vários tamanhos onde se pode guardar um caderno ou livro A5, lápis, pinceis, recolhas no campo.

A segunda parte do projecto é composta pela construção de modelos científicos (ficcionalizados) para integrar a coleção que se insere no “Museu Portátil”. Objectos do tamanho da mão, montáveis e desmontáveis, alguns feitos em cerâmica e outros em madeira, alargam a criação de espécies botânicas ficcionadas em objectos escultóricos.

A terceira parte, também já em curso, inclui uma instalação, um desenho/escultura de montar e desmontar em grande escala. É um desenho tridimensional feito com ramos e troncos finos de salgueiro e lodo desbastados e redesenhados, num acabamento metálico. Após uma investigação plástica de vários meses, solucionaram-se vários problemas ao nível técnico e de média a utilizar.

Os ramos, com dimensões entre 150 cm e 275 cm de comprimento, e entre 4 e 1 cm de diâmetro, são seccionados e podem ser montados e desmontados como se se tratasse das varas de uma tenda de encaixes tubulares. Estes segmentos quando montados fazem um desenho no espaço. Serão guardados desmontados, em caixas, gabinetes, malas ou sacos.

Uma peça de pequeno formato “Gabinete “[Fig. 148 e 149] já foi exposta e o projecto de maior escala está a ser realizado.

No desenrolar do projecto “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” surgiram incidentes que produziram a necessidade de dar-lhe continuidade. A acompanhar a exposição,<sup>175</sup> onde se incluía o “Museu portátil”, foi publicado um livro em colaboração com o escritor José Roseira. Foi fundada uma editora, de algum modo também uma ficção, com o nome *Orbis Tertius*, emprestado a um conto de Jorge Luís Borges (Argentina 1899 – Suíça 1986): *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. José Roseira construiu uma obra de ficção literária, tangencialmente autobiográfica, com base nos desenhos e designações das espécies inventadas por Catarina Leitão. No devaneio ficcional a que Roseira se entregou C. L. encontrou as suas espécies com vida, produzidas em estufas em Mombaça, no Quênia. A descrição das suas ações despoletou a sua curiosidade em perceber os movimentos destas plantas desenhadas. A animação dos desenhos em pequenos filmes didáticos, está assim em processo e faz parte integrante dos conteúdos do “Museu Portátil”.

Os conteúdos do Museu Portátil tratam de ficções nas ciências da natureza. A ideia de contaminar a instituição — o museu de história natural — surge naturalmente. Se por um lado as disciplinas do conhecimento têm vindo a especializar-se e a distanciar-se cada vez mais umas das outras, são os discursos em arte que nos podem oferecer a liberdade para fazer este tipo de cruzamentos interdisciplinares.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Exposição realizada na Galeria Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2012.

<sup>176</sup> LEITÃO, Catarina – **O Projeto prático em desenvolvimento**. Texto cedido por Catarina Leitão. p. 1 a 9.

## Capítulo 4

### Livro de Artista

“Na minha área de atuação, livros significam o mesmo que um espaço de galeria para a maioria das pessoas. Devido à natureza do trabalho que os artistas estavam desenvolvendo, fui levado a considerar os livros como o equivalente ao papel tradicionalmente atribuído ao espaço.”<sup>177</sup>

#### 4.1.

#### Livro – o lugar do paradigma

Porquê um livro? “Porque é documental.”<sup>178</sup> Porquê uma escultura? Porque “é um objeto, com uma narrativa”<sup>179</sup>, uma intenção e uma autonomia sobrejacente a qualquer função, ou, como sugerido por Ana João Romana (Lisboa, 1973), “Pode-se sempre cair na definição *duchampiana*: ‘É um livro de artista se um artista o fez, ou se um artista diz que é.’”<sup>180</sup>

Conforme referido por Fernando Azevedo (Vila Nova de Gaia, 1923 - Lisboa, 2002), o Livro de Artista surge no contexto de duas interpretações possíveis, como “objecto de civilização e objeto de criação individual”.<sup>181</sup>

A escultura, o desenho e o Livro de Artista são um todo, apesar das hierarquias subjacentes aos meios. O campo alargado da escultura não irá, no entanto, funcionar como recipiente maior, com a primazia de “Arte Maior” mas como ponto equidistante para onde outros processos se dirigem.

Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão produzem objetos com uma narrativa, intenção e autonomia sobrejacente a qualquer função. São manuseáveis,

---

<sup>177</sup> SIEGELAUB, Seth - 3rd Artist Book International Cologne, Christophe Cherix entrevista Seth Siegelau. 1996. p. 18. apud Bernadette Panek. [em linha]. <http://minhateca.com.br/ebesonrolim/ARTE/O>. p. 1.

<sup>178</sup> PITEIRA, Susana. Comunicação pessoal do autor (19 de Janeiro de 2014).

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> LIPPARD, Lucy - **New artists' books**. apud., ROMANA, Ana João - **Catálogo online, livros de artista, alunos finalistas artes plásticas, ESAD.CR no CCC, Sala\_5**. Caldas da Rainha: IPL/ESAD – CR Edições, 2010. p. 2

<sup>181</sup> AZEVEDO, Fernando – **O Livro e o Artista**. In: Livro de Artista. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1998. p. 1.



embora possa haver a impossibilidade de lhes tocar, podem ser folheados embora possam estar fechados, sobre si próprios, em bolsas ou em caixas, ou saem para fora do seu modo aberto/fechado e invadem o espaço com a presença da escultura e com a invisibilidade das imagens ou palavras da página anterior guardadas na memória. Podem ser obras em si, potenciais objetos de leitura ou lugar de registos e de pensamentos. Acompanham a artista, no caso de Cristina Ataíde, durante os seus percursos e viagens ou são folhas soltas, preciosas em certos momentos, esquecidas noutros, recuperadas como parte de vidas.

#### 4.2.

### **Os livros de artista de Cristina Ataíde**

#### **Os cadernos de viagem**

Os cadernos de viagem de Cristina Ataíde fazem parte da constante necessidade de passagem para um suporte físico do que passa através de si e se corporiza pela expressão, neste caso do desenho, por ser o meio mais imediato, mais interpretativo e adaptável dentro dos meios de que se faz acompanhar nas suas viagens.

Da estante foram retirados alguns, quase alietoriamente, de modo a que as imagens, quase sempre em comunhão com a natureza, possam ser vistas como parte do processo criativo de Cristina Ataíde.

Segue-se uma lista de livros e algum do respetivo conteúdo:

Livro comprado em Camelot, Goa, Janeiro, 2002. Começado em Cantanhede, Portugal e continuado em Lisboa e no Bom Sucesso. Manchas e linhas vermelhas e pretas. [Fig. 152, 153 e 154]. Relação com a escultura pública realizada em Cantanhede. (2004) [Fig. 206]

Livro realizado em Cantanhede, Portugal, 2004 [Fig. 155].

Livro de pedras do Monte da Lua em Guangxi, China, 2008 [Fig. 156 e 157].

Livro iniciado na viagem de barco do Pico para S. Jorge, Açores, 22.7.2010 e continuado na praia do Bom Sucesso, Agosto 2010. Os desenhos a preto e branco denunciam volumes e manchas de uma paisagem sem pormenores de montes e rochas [Fig. 158 e 159].

Livro comprado e começado em Mahabalipuram, sul da Índia, 2.1.2011. Domina o vermelho e algumas linhas pretas [Fig. 161, 162 e 163]. Desenhos de montanhas [Fig. 164], estruturas frágeis [Fig. 165], redes [Fig. 166], panos esvoaçantes [Fig. 167] e projetos [Fig. 168].

### **As palavras e as listas**

A escrita pode ser considerada como uma forma particular de desenho expressivo. Pode-se dizer que é possível a expressão através de um elemento fundamental da arte: a linha.<sup>182</sup> É uma capacidade ordenadora que se atribui à linguagem e que torna possível o conhecimento das coisas. O ato de nomear algo, de certo modo permite manipulá-lo, pensá-lo<sup>183</sup> [Fig. 169 e 170].

Em Cristina Ataíde, a escrita e as listas fazem parte do processo criativo e os suportes desta escrita passam por fitas de algodão, folhas de papel, vinil ou madeira. A relação com a palavra no trabalho de C. A. iniciou-se com a poesia, numa das suas primeiras séries de desenhos.

“São inúmeras as listas que elabora, construídas a partir de um tema ou de um pretexto qualquer e que, cumulativamente, vão registando e organizando o que de outro modo ficaria disperso, por dizer ou mesmo por anotar. Lugares de ordem e de estabilidade que, aparentemente, são uma espécie de contraponto à mobilidade que impõe a si própria e que a sua

---

<sup>182</sup>EDWARDS, Betty – **Drawing on the right side of the brain : a course in enhancing creativity and artistic confidence**. Los Angeles: J. P. Tarcher: Houghton Mifflin, 1979. p. 20.

<sup>183</sup> GÓMEZ, José de las Casas – **Lenguaje**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 140.

obra reflete, mas que coexistem e se completam, sem entrar em conflito, no mesmo espaço.”<sup>184</sup>

Cristina Ataíde usa as listas como uma forma de se apoderar das coisas, de as memorizar e de as incorporar. A primeira lista que fez foi para um trabalho, ainda não concretizado, “Mortes desnecessárias”. Começou-a quando das carnificinas em Luanda. A ideia seria usar a lista dessas mortes que acontecem, mas não era preciso que acontecessem.

Outra lista, “O meu corpo em pó”, é um auto-retrato. C. A. muda a palavra corpo em todas aquelas que podem conter o conceito que tem de si ou não. É uma procura da consciência de si própria. A pesquisa dessas palavras, cuja única condicionante é não ir ao dicionário, são palavras que vão ter com a artista através da leitura, de conversas ou do pensamento. A lista é uma forma de tomar consciência de uma realidade e de a concretizar. Aquilo que se escreve torna-se ação<sup>185</sup> [Fig. 171].

### Os cadernos de nuvens

Os desenhos de nuvens, com hora e data, acontecem por ciclos. São treino visual e manual. Registos gráficos e rápidos. Os “livros de nuvens” referência para este trabalho aconteceram todos nos céus de Portugal, no ateliê em Lisboa ou no Bom Sucesso e não durante viagens. Foram escolhidos dois cadernos como exemplo deste processo:

“Livro das nuvens”, iniciado a 25.12.2002 [Fig. 172].

“Céus”, 2002-2004 Fig. 173].

---

<sup>184</sup> RIBEIRO, Ana Isabel - **Tornar visível o corpo do mundo**. Catálogo da exposição Suspende o ar. Cristina Ataíde. Almada: Casa da cerca – Centro de Arte contemporânea, 2010. p. 7.

<sup>185</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista **Perguntas pelo caminho** por Emília Ferreira. In: Suspende o ar. Cristina Ataíde. Entrevista gravada a 13 de Março de 2009. Almada: Casa da Cerca, 2010. p. 4.

## Os cadernos de esboços

Os cadernos de esboços criam uma relação íntima entre escultor e desenho. Olhá-los é “como abrir as portas do ateliê, escancarar o pensamento”<sup>186</sup>

O desenho enquanto espaço da intimidade e do segredo participa num tempo não definido de trabalho, onde as narrativas pessoais, o registo do quotidiano, pensamentos e listas de compras convivem numa forma de linguagem onde a linha é informal, o conteúdo pode ser tudo, forma de recolha, de registo, de compreensão, percepção e de filtragem do real.

Os livros de esboços fazem parte do processo criativo de Cristina Ataíde. Da vasta coleção são apresentados dois onde se poderão ver projetos nos mais variados estados: não realizados, realizados ou em realização. Foram retiradas algumas frases que vão surgindo, mais ou menos contextualizadas. Do mesmo modo surgem os desenhos destes cadernos, com um fio condutor e uma grande relação com as obras produzidas.

Sendo este trabalho do pensamento, de apoio à memória, como registo no momento em que surge uma referência ou ideia, sejam anotações práticas ou outras, acaba por ficar guardado, embora sempre num retorno, ou como regresso do presente ao passado durante a elaboração de novos trabalhos. Mostrá-lo no presente estudo tem a ver com a necessidade de mostrar o processo criativo na sua relação entre os processos da escultura e do desenho, em separado ou num cruzamento das disciplinas que os torna indissociáveis nos casos de estudo referidos.

Segue-se uma lista de desenhos/projeto:

### **Sketch Book (1.7.2010 – 30.12.2011):**

“Escrever com água no chão num dia de sol intenso.

Pessoas no campo a bater com pedras.

Recados pendurados em lâmpadas [Fig. 174].

---

<sup>186</sup> SARDO, Delfim – **Atlas. Helena Almeida e o Uso do Desenho** – Caderno de Campo. Helena Almeida. [Catálogo exposição]. Lisboa: Galeria Filomena Soares, 2006. p. 2.

Montanhas com pessoas [Fig. 174].

Projeto para contentor: os visitantes sobem e ficam fechados durante três horas. O interior está praticamente vazio. Algumas caixas em madeira fechadas. O contentor movimenta-se como nas ondas do mar. Água entra lentamente dentro do contentor. Sobe dois ou três centímetros [Fig. 176].

“Home and Abroad”. Sintra, Quinta dos Ciprestes (2010). Os utentes da residência passeiam-se em diversos locais com os ecrãs nas costas. Eu filmo as reações das pessoas [Fig. 177].

“Finger Print”. Papel vegetal com as impressões digitais de todos os participantes – hora e data. Todas as folhas são postas ao ar livre durante as duas semanas [Fig. 178].

Tabela com nome, identificação e dados particulares. Ir à loja do cidadão. Fazer o meu cartão de cidadão. Pedir impressões digitais às pessoas. Ir com os artistas que estão a fazer projetos fora e pedir impressões digitais. Filmar a recolhas das impressões digitais. Projetar sobre as folhas vegetais.

“Fio de Ariadne”. Filha do rei Minos. Fio de lã do vestido de Ariadne. Matou o Tauris. Backtracking – voltar atrás e tentar outras alternativas (tentativa erro). Link – interconexão ou nexo.

“Auto-retrato vermelho” dimensões variáveis. Desenhos em papel vegetal, pigmento e grafite. Tubos de ensaio com pigmento.

“Mountain House”. Documentação fotográfica de intervenção na paisagem [Fig. 179].

“Viver Paisagem”. Intervenção nas oliveiras. Azinheira morta da entrada. Envolver com tecidos e um círculo de leds. Intervenção no Pomar. Fitas a distribuir pelos visitantes [Fig. 180].

Baloços em corda vermelha e troncos de árvore. Corredor com fardos de palha [Fig. 181].

“Espiral dos desejos”. Escreva os seus desejos e ponha-os a flutuar ao vento [Fig. 182].

“Toalhas de praia”

“Atlas dos meus livros”. Fotografar as palavras que escrevo nos livros e a respetiva capa.

Livro dos meus erros.

Livros de artista. Livros para viajar. Livros brancos com fotos de viagens. Reconfigurar a memória.

Tiras de papel vegetal esticadas entre as duas paredes e com pigmento por cima.

Papel vegetal a fazer as montanhas leves.

“Artistas viajantes” ou fotos e objetos comprados nos lugares. Listas dos lugares onde fui – com datas ou listagem das viagens que fiz – imagens e datas [Fig. 183].

Projeto para vidro vermelho. Bola com um furo para dentro [Fig. 184].

“Female – Sierra”.

Caixa para os desenhos do “Eclipse” [Fig. 185].

### **Sketch Book (31.12.2012):**

“Pedir aos donos da casa alguns objetos que lhes sejam queridos e passar a bronze.

Mosteiro de S. Bento – S. Paulo (2012). Skyline de S. Paulo em forma de montanha.

Desenho pendurado no teto.

Recortes de revistas. Coisas apanhadas no chão. Coisas perdidas [Fig. 186].

Cabo Verde. Peso e leveza. Banco em ferro ou em madeira. Pedra local. Fio vermelho.

Livro sobre montanhas.

Projetos”<sup>187</sup> [Fig. 187 a 191].

### **O livro fechado**

“Se o coração estivesse” (1998) [Fig. 193, 194 e 195] é o título de uma série de livros dentro de bolsas de rede fechadas. O início do trabalho não foi o coração, como se poderá entender pelo nome do livro, mas o modo de desbloquear o desenho e como mostrar o que é desenhado sem de facto se ver.

“Eu era extremamente inibida nesse contexto, por isso desenhava, sem fito, e sabia que não ia mostrar esses desenhos, que os guardaria. O livro está todo preenchido mas eu sei que ninguém irá ver os meus

---

<sup>187</sup> ATAÍDE, Cristina – Sketchbooks.

desenhos, por isso posso desenhar o que me apetecer. É uma anulação da autocritica”.<sup>188</sup>

Este pode ser o mesmo princípio do caderno de esboços, principalmente do escultor, que na maior parte dos casos não mostra o seu processo de pensamento, embora neste caso os desenhos sejam definitivos e assumidos como tal.

“Eu queria fazer desenho e queria mostrar desenho, mas ao mesmo tempo achava que não valia a pena estar a fazer aqueles desenhos”.<sup>189</sup>

No mesmo momento, em 1998, C. A. trabalhava sobre o tema do interior do corpo, também ele fechado.

“As pessoas rejeitam o interior do corpo, mas eu achava-o lindíssimo, por isso desenhava-o. Se olharmos com atenção percebemos a beleza das coisas e daí eu olhar com atenção para algo que não nos é mostrado todos os dias. Há pessoas que lidam diariamente com o interior do corpo, com a morte, com o sangue, com todas essas componentes da vida que são completamente naturais, mas não estamos habituados a lidar com elas e rejeitamo-las, devido à tradição e aos nossos filtros culturais. Queria perceber essa diferença e procurar a beleza”.<sup>190</sup>

A procura desta natureza vedada, confortavelmente guardada mas criadora de vida, já era feita com o desenho anatómico e todos os estudos do corpo, realizados desde o século XV, com um caráter acentuadamente científico, mas também numa tentativa de dissecar para conhecer.

“Nas minhas aulas de desenho anatómico desenhava a partir de ossos, um objeto ainda mais distante e que se tornava uma entidade quase

---

<sup>188</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista. Lisboa, Agosto 2014. p. 4.

<sup>189</sup> Ibid., p. 5.

<sup>190</sup> Ibid., p. 4 e 5.

abstrata, já não causava a mesma impressão e podiam ser vistos como esculturas”.<sup>191</sup>

Cristina Ataíde desenha consciente e deliberadamente para não mostrar. Esta era condição essencial, naquela fase do seu trabalho, para se permitir a desinibição necessária durante o desenvolvimento do trabalho, porque se assumia, perante si própria, essencialmente como escultora.

Apesar de há muito ter sido ultrapassada esta fase de insegurança em relação ao trabalho de desenho, os livros não foram abertos, permanecem fechados e existem como objeto e como escultura.

A inacessibilidade à obra de arte é um conceito explorado por Cristina Ataíde, em que perante a ideia de que existe, passa a existir.

“(…) saber que existe mas não poder aceder. No Egipto há um conceito semelhante, em que o corpo ou a peça estão presentes mas não se podem ver ou tocar. É preciso acreditar, ou não, na sua existência. Pessoalmente acho que continua a emanar energia”.<sup>192</sup>

Outro livro fechado de Cristina Ataíde de 2000 [Fig. 196], prossegue a mesma ideia do anterior, mas agora de forma ainda mais assumida. Está todo trabalhado mas foi fechado. Segundo a autora seria inconveniente abri-lo, aspeto que tem a ver com o corpo e com os materiais usados. Foi feito numa fase de transição, marca uma viragem no seu trabalho mas encerrou-o não há muito tempo. Estes processos nunca são imediatos, mas a ideia fundamental tem a ver com não precisar de mostrar o que fez. O livro já foi exposto mas sempre deste modo, fechado. Se for vendido a pessoa pode abri-lo se quiser, mas isso vai alterar completamente o objeto artístico.<sup>193</sup>

No livro/caixa “Desenhos de Viagem” (2003) [Fig. 197] existe o mesmo conceito de abertura e fechamento, embora se aproxime mais do pensamento

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 5.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista. Lisboa, Agosto 2014. p. 6.



oriental, em que a obra está fechada, é pessoal e não se mostra, é apenas para deleite e contemplação nos grandes momentos. O ato de desenrolar e de descobrir é muito ritualizado. É preciso parar para fazer isso, enquanto um quadro numa parede pode estar lá e nem se olhar para ele, não se ver por já fazer parte do lugar.

“Eclipse” [Fig. 143 e 144] faz parte de um processo de fechamento. A sua capa é a caixa onde estão guardadas as páginas soltas de uma história, embora não haja uma sequência fixa. Estes desenhos foram realizados em papel muito fino, já manchado pelo tempo, onde eram feitos registos no Observatório Astronómico.

Ao desenhar C. A. sobrepõe duas folhas e deixa a memória do primeiro desenho na folha de baixo. As imagens podem ver-se à transparência.

Cristina Ataíde pretende fazer uma mesa de suporte, talvez um pouco maior que a caixa aberta e com uma concavidade para pôr uma esfera. Segundo C. A., com a mesa o trabalho fica com outra dimensão, passa a ser uma escultura.<sup>194</sup>

A instalação “Memórias” (1997) [Fig. 198 e 199] também pode ser um livro. Cada parte é um capítulo. Há um livro onde C. A. começou a escrever os capítulos da sua vida e que não chegou a ser acabado, daí o título “Memórias”, uma espécie de auto-retrato. No interior de cada peça podem ver-se: o pigmento vermelho como cor assumida, as ceras dos ex-votos, um lençol feito pela sua mãe, cartas que lhe foram enviadas, um espelho, lã, pedra mármore, elemento que trabalhava muito na altura, carvão, areia, que tem a ver com a casa na praia onde passava as férias na sua infância, elementos da natureza, que já eram uma componente importante do seu trabalho, entre outros elementos. Este trabalho sintetiza o seu trabalho anterior e anuncia a próxima fase. Antes trabalhava o corpo e o seu interior e nesta fase saiu para o exterior, para a natureza. A própria forma de grelha e o material metálico têm o mesmo carácter dos trabalhos anteriores, o mesmo fechamento presente noutros trabalhos. Durante esta fase C. A. trabalhava com “ready-mades”. Estas caixas eram também objetos encontrados. Apesar de os elementos estarem fechados, podem ver-se, mas há sempre um impedimento, uma barreira que não se consegue ultrapassar.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> ATAÍDE, Cristina. Entrevista. Lisboa, Agosto 2014. p. 10.

<sup>195</sup> Ibid., p. 8.

#### 4.3.

#### Os livros de artista de Susana Piteira

As esculturas “Vénus landscape book” (1998) [Fig. 200 e 201] e “Série autobiografia” (2013) [Fig. 202] são dois Livros de Artista da autoria de Susana Piteira, que se manifestam como formas de reflexão sobre o objeto estético e conceptual e os respetivos processos responsáveis pela sua expressão final. Através deles, é contada uma história em dois momentos distantes no tempo. Neles se encontram: o retrato, a paisagem, as palavras, os objetos, a vivência da artista, todos tornados narrativa, real e tangível, à distância do olhar, sem perder de vista os limites do visível, para os transpor numa contínua alternância entre o “eu” e o “outro”, e o inevitável interior e exterior inerentes à prática e experiência, como autor e fruidor, da escultura e da leitura.

Os Livros de Artista de Susana Piteira retratam e representam: a paisagem ou “ideia do olhar”<sup>196</sup>, as palavras, os objetos, a vivência da artista, todos tornados narrativa, real e tangível, como quem conta uma história. Distinguem-se pelo processo e pela abordagem artística, mas são ambas autobiográficas e existem sob a mesma forma de ser “livro”. Nos dois casos há um apelo ao tato, mesmo quando a leitura é condicionada pelo meio e o espectador é confrontado com a impossibilidade de acesso ao interior físico do objeto, como é o caso de “Série autobiografia”.

Como narrativa, os dois Livros de Artista contam histórias diferentes, mas com os inevitáveis cruzamentos na essência do que é dito, neste caso, as origens, não como retorno mas como forma e conteúdo de expressão, como paradigma da criação.

Apesar do hiato temporal, mantém-se o foco na escultura e no Livro de Artista como uma substituição do lugar. A relação com o espaço torna-se aqui fechada sobre o próprio objeto num ato percetivo individualizado, próprio da introspeção do leitor.

---

<sup>196</sup> CALDAS, Manuel Castro - **Extractos de “Holmes e a Verdade - menos desenho**. Entre Linhas. Desenho na Coleção da Fundação Luso-Americana. Lisboa: Culturgest, 2005. p. 5.

Dos Fragmentos de Novalis de “Vénus landscape book”, aos factos e afetos concretos da vivência da artista em “Série autobiografia”, os referentes concretizam-se em formas escultóricas, desenhos e palavras, sendo estas relações indissociáveis das possíveis leituras das peças. Porque o objeto estético escultórico está intrinsecamente ligado à atividade artística de Susana .

São duas obras, do mesmo autor, em tempos e lugares distintos, com diferentes desígnios, meios processuais e linguagens, mas que no entanto se completam e se definem, no vasto, e atualmente complexo, campo da escultura.

### **O livro de pedra**

No primeiro ato de “Vénus landscape book”, há o deleite e o confronto com a escultura, com a excelência da obra artística, bela e tateável. A lombada ou dobradiça, plena de sentidos, na modelação orgânica dos elementos naturais, continuamente explorados pela escultora, transporta o peso e a fragilidade desta abertura, como prelúdio para o próximo ato, o interior do livro.

Ao permitir-se entrar, o espectador abre o livro com capas de pedra, folheia o papel de algodão, olha os desenhos das flores e de esculturas das flores e de sombras de esculturas das flores, e lê Fragmentos de Novalis (Alemanha 1772 – 1801).

O Livro é constituído por desenhos originais [Fig. 201, 204 e 205] de Susana Piteira, baseados num dos primeiros desenhos sobre o tema de 1992, [Fig. 207] e frases do texto Fragmentos de Novalis<sup>197</sup>, obra de referência do início do percurso escultórico da artista:

“É necessário que o sistema moral se torne Natureza.

Todas as doenças se assemelham ao pecado, nisto são transcendências. Todas as nossas doenças são fenómenos de uma sensação elevada que se quer transformar em forças mais elevadas. Como o homem se queria tornar Deus, ele pecou – As doenças das plantas são animalizações, as

---

<sup>197</sup> Citado por Susana Piteira (texto manuscrito) na obra Vénus Landscape book.

doenças dos animais são racionalizações, as doenças dos minerais são vegetalizações. Será que a cada planta não corresponderá uma pedra e um animal?

As plantas são pedras mortas, os animais são plantas mortas.

Estamos sós com tudo aquilo que amamos”.

“Vénus Landscape book” é um dos caminhos em direção à interdisciplinaridade, presente também na arte contemporânea, antecipando a necessidade de caminhar para o interior, revelando a insatisfação da superfície e uma atração face à curiosidade e ao velado do que pode ser um livro fechado.

Os desenhos, relacionam-se com peças realizadas entre 1996 e 1999, relativas às exposições “Vénus landscape”<sup>198</sup> [Fig. 207 a 212], “Escultura, Susana Piteira, Virgínia Fróis”<sup>199</sup>, e “Sensibilidades femininas do nosso tempo”<sup>200</sup>. São parte de obras materializadas na pedra e agora em papel num processo posterior que poderá ser de “fixação da escultura”,<sup>201</sup> porque:

“Desenhar e redesenhar uma imagem, elabora sobre um tema, refina a imagem e, mais importante, continua a atividade de pensar visualmente, acrescentada ao desenvolvimento intelectual depois de um processo de produção intuitivo.”<sup>202</sup>

O desenho é tornado explícito, quase ilustrativo, na peça “Vénus landscape book”, mas de fato é parte da organicidade de todos os elementos que a integram, desde o papel, a pedra e a natureza para que o todo remete. Todo o percurso de Susana Piteira está preenchido pelo desenho sob todas as formas. Como refere a escultora: “Desenhar é uma grande forma de escrita”<sup>203</sup>, é registo e divagação, e

---

<sup>198</sup> Exposição em Évora, Galeria *Évorarte*, 1996-1997.

<sup>199</sup> Exposição em Torres Vedras, *Convento da Graça*, 1998.

<sup>200</sup> Exposição em Lisboa, *Palácio Foz*, 1998.

<sup>201</sup> KINGDON, Rungwe – **Sculptor's drawings and works on paper**. London: Pangolin London and Kings Place Gallery, 2012. p. 5-11.

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> PITEIRA, Susana. Comunicação pessoal do autor (19 de Janeiro de 2014).

acontece também “como modo de pensamento e compreensão do próprio processo criativo”<sup>204</sup>, como projeto ou desenho em si, também ele objeto, e na majestosa dimensão do espaço que partilha com a escultura. Segundo Delfim Sardo:

“O desenho não é uma tipologia como as demais, mas, acima de tudo, uma prática. Uma longa e permanente prática que extravasa amplamente o campo do artístico para se diluir nas inúmeras tipologias de inscrição gráfica, fazendo parte da nossa aprendizagem de representação do mundo.”<sup>205</sup>

O livro, de capas de pedra, revela a matéria, nobre, com o peso, fragilidade e história inerentes, determinantes no trabalho de Susana Piteira, tanto formal como conceitualmente.

“Vénus lanscape book”<sup>206</sup> foi realizada em 1998, e integrou a exposição na Sociedade Nacional de Belas Artes, intitulada Livro de Artista, comissariada por Irene Buarque (São Paulo, Brasil, 1943) em Maio de 1998.

Os seus materiais são a pedra mármore<sup>207</sup>, como referido anteriormente, metal, grafite e papel manufaturado pela autora<sup>208</sup>. O papel, suporte do desenho e do texto, tal como a pedra, é aqui expressão e parte intrínseca do todo, dentro das características próprias da sua materialidade e participa na linguagem da escultura com a força necessária, nesta relação entre o desenho e a escultura.

O papel feito a partir de fibras têxteis e naturais, em linho, cânhamo e algodão, é um suporte que tem percorrido a história e que continua a ser utilizado pela sua beleza, resistência e durabilidade. Apesar da invenção da celulose no final do século XIX e da simplificação dos processos de fabrico, os artistas têm-no

---

<sup>204</sup> SARDO, Delfim – **De que falamos quando falamos de desenho**. Cavernas, casas, pedras e uma figueira. Lisboa, Ateliê Museu Júlio Pomar, 2013. p. 4 e 5.

<sup>205</sup> Ibid., p. 1.

<sup>206</sup> Dimensão total da escultura: 6cm x 27cm x 47cm.

<sup>207</sup> Pedra mármore da Alandromar.

<sup>208</sup> 18 folhas com cerca de 28cm x 20cm.

reivindicado como matéria de expressão e por isso permanece vivo dentro das linguagens e matérias artísticas.<sup>209</sup>

Sob a forma de escultura; desenho, texto e objeto, tornam-se indissociáveis e “colocam a questão da interdisciplinaridade e permeabilidade das múltiplas linguagens plásticas contemporâneas e como o livro de artista pode ser aglutinante de todas elas.”<sup>210</sup>

Dentro de uma relação que lhe é própria, a flor, na sua beleza e efemeridade, existe num estado transitório e sensível, capaz de habitar diferentes lugares levando consigo a sua história.

“Não é por acaso que olhamos as esculturas de Susana Piteira naturalmente, mas não indistintamente, no muro, no chão, numa parede onde a pedra perdura ou o gesso a releva.”<sup>211</sup>

A paisagem como “uma determinada panorâmica”<sup>212</sup> está contida nas esculturas e nos desenhos<sup>213</sup>, para além do horizonte visível. Há um lugar que os une, em que “podem constituir-se como uma certa paisagem.”<sup>214</sup> A sua inacessibilidade, apesar do apelo ao toque, face à beleza e à fragilidade, da pedra e das formas, à idealização e poder, do “erotismo e sedução”,<sup>215</sup> é o todo, a unidade, a criação primeira de tudo o que se diz “natureza”.

“Vénus landscape book” transcende a paisagem como imagem, o sexo pelo sexo, a beleza pela beleza e expõe a recusa destas questões, que atravessou todo o século XX, até à contemporaneidade, dentro da subtilidade que caracteriza o trabalho de Susana Piteira.

---

<sup>209</sup> MARTINS, Ana – **O Livro e o Fabrico Artesanal do Papel**. In Livro de Artista. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1998. p. 5.

<sup>210</sup> MALLENT, Marta Marco – **El libro como materia prima: las metáforas visuales de Ana Sánchez**. Revista: Estúdio, Artistas sobre outras Obras. Lisboa: julho – dezembro 2012. Volume 3 (6). p. 216-221.

<sup>211</sup> LARANJO, Francisco – **Sobre a escultura de Susana Piteira**. In Membranas - Escultura de Susana Piteira. Arte no Claustro. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2010. p. 2

<sup>212</sup> PITEIRA, Susana. Comunicação pessoal do autor (19 de Janeiro de 2014).

<sup>213</sup> Trabalhos realizados entre 1996 e 1999.

<sup>214</sup> PITEIRA, Susana. Ibid.

<sup>215</sup> Ibid.

## O livro fechado

A “Série autobiografia” (2013) [Fig. 213], realizada quinze anos depois de “Vénus Landscape book”, distingue-se da última ao nível do processo e da abordagem, na medida em que entra no campo vivencial da artista, de uma forma mais direta, concretamente pela utilização de objetos de família. Pode ser referido como um *ready-made* autobiográfico, ou novo testemunho de Susana Piteira.

O tecido bordado, as linhas que lhe deram forma, a função primeira do objeto, como elemento de vestir e colcha de casamento da mãe, surgem sob a forma de homenagem, numa continuidade de fruição estética, mas também como documento deste acontecimento, tornado obra e livro, na dimensão expositiva que Susana Piteira lhe conferiu.

A intrínseca relação com a natureza como tema recorrente olha de longe a infância passada numa quinta, onde cresceu com os avós e pais, cujas vivências seguiam e respeitavam os ciclos, os elementos e seres, em prol de uma harmonia, que Susana Piteira interiorizou e fez prevalecer em si e na sua arte.

Quando, ainda muito pequena, bordava com sua mãe, foi iniciada num processo de criação que, apesar da tradição inerente ao fazer, se libertava dos cânones e ascendia ao desenho, livre, e já artístico.

Como homenagem e fruto da forte relação com a mãe em particular, surge o Livro de Artista “Série autobiografia”.<sup>216</sup>

Cuidadosamente dobrada e atada, a camisa de noite foi envolvida por faixas da colcha da cama, como folhas objeto deste livro que celebra o casamento dos pais, a 25 de Agosto de 1962. Sobre a renda estão as flores usadas no cabelo e o fio de seda que ampara e com uma leve pressão segura os elementos.

“Também é desta forma que se armazenavam tradicionalmente os restos de tecidos, os panos para voltar a intervir ou simplesmente restos de panos bordados já usados à espera de nova utilização ou mesmo nenhuma

---

<sup>216</sup> Dimensão total da escultura: 20cm x 20mc x 4cm.

utilização. Em parte foram as trouxas de pano que encontrei nas gavetas e que conheci desde sempre que me sugeriram o formato deste livro.”<sup>217</sup>

Entre “Vénus landscape book” (1998) e “Série autobiografia” (2013) existe, essencialmente, tempo. A escultura cresceu, prolongou-se para as paredes e agarrou-se-lhes como planta trepadeira, ultrapassando os limites mas mantendo-se ligada a cada disciplina por linhas, tecidas ou desenhadas, fios de seda e o, sempre presente, volume.

“Um *ramo fértil* tem origem no livro. A escrita e a leitura são tarefas inacabáveis. Demoradas. Uma linha atravessa o livro, reinventa-se a cada página e transita para outros: como se de um *mesmo livro* se tratasse. Uma linha *imemorial* que vem de trás e que nos ultrapassará. Linha infinita que atravessa a História. Os autores contaminam-se. As personagens, citações e ideias migram de uns livros para os outros. As leituras cruzam-se criando novos sentidos. Abrem-se estradas, propõem-se passeios e deambulações. O livro exige de nós tempo.”<sup>218</sup>

Em “Série autobiografia”, permanece a escultora, mas ramifica-se numa aproximação à leveza das formas e dos corpos, à recuperação e recontextualização de partes das suas vivências e experiências, num depuramento no sentido da desmaterialização e da origem. A propósito deste retorno, comum no seu trabalho, contextualizando e descontextualizando a matéria, especificamente a pedra, e a sua exclusão do meio artístico contemporâneo, Susana Piteira cita Marguerite Yourcenar (Bruxelas 1903 – Estados Unidos 1987):

“No dia em que uma estátua é acabada, começa de certo modo a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alternar-

---

<sup>217</sup> PITEIRA, Susana. Comunicação pessoal do autor (19 de Janeiro de 2014).

<sup>218</sup> VALE, Paulo Pires – **Linha infinita: história interminável**. Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2013. p. 5.



se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste, até chegar, pouco a pouco, ao estado de mineral informe a que seu escultor a tinha arrancado.”<sup>219</sup>

#### 4.4.

#### Os livros de artista de Catarina Leitão

Um livro de projetos e um livro de instruções acompanham a instalação “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” [Fig. 245 e 246] constituída por cinco tendas com os nomes “LazydressTent”, “ForestTent”, “CamouflageTent”, “Raintente” e “OceanTent” (2001). Estas e outras possibilidades de tendas, desenhadas e pintadas a aguarela, ilustrações de objetos reais ou por realizar, constituem-se como livro, juntamente com os esquemas gráficos relativos à montagem destes abrigos.

Os dois exemplares do guia da exposição “Systema Naturæ, A Fictional Botanical Study” (2012) contêm cópias de desenhos de espécies botânicas e os seus nomes científicos [Fig. 127]. Cada livro foi unido por ripas de madeira e colocado no corredor de entrada da galeria.

Dentro do seu carácter funcional e informativo, os dois exemplos referidos são também obra criada pela artista como parte do todo da instalação. Perduram no tempo e no espaço, íntimo dos livros, mas existem do mesmo modo que a escultura e o desenho. A sua narrativa tem origem nas tendas e nos desenhos, mas outras leituras poderão ser feitas a partir dos livros. Neste ciclo o Livro de Artista pode ter uma independência, que por exemplo um desenho isolado não tem. Uma dupla existência, como registo ou memória e como obra em si. Esta duplicidade faz parte do próprio conceito de Livro de Artista.

---

<sup>219</sup> YOURCENAR Marguerite - **O Tempo esse grande Escultor**. Apud., Susana Piteira - **Do objecto ao corpo do corpo ao objecto. A pedra como meio artístico**. Alentejo: Revista Alentejo, 2008. p. 1.

## **Livros *pop-up* e o livro fechado**

A pesquisa a partir dos desdobramentos, das relações entre os espaços a duas e três dimensões, está na base de uma série de trabalhos tridimensionais que asseguram novamente a passagem entre o desenho e a escultura [Fig. 232].

“Exercícios de reconhecimento do espaço da folha, os desenhos de Leitão produzem uma tensão permanente entre o bidimensional e o tridimensional. Esta tensão é corporizada em peças como “Uplift” (2008) [Fig. 214] ou “Invasive Species” (2010) [Fig. 215] trabalhos em forma de livro que, quando abertos, saltam para a ocupação do espaço. Uma segunda centralidade é a questão da portabilidade, auto-referencial para uma artista que durante muitos anos trabalhou entre Nova Iorque e Lisboa. Com o papel como um dos seus suportes de preferência, operações como a dobragem, o embalar, fechar, adquirem uma importância crescente à medida que outros meios (tecido, feltro, madeira) são obrigados pela mão hábil da autora a emular o primeiro. A mancha, quase sempre numa aguarela rica em gradações subtis e finas transparências, aparece-nos ora no centro do papel ora desafiando as suas margens, estendendo-se para além delas. São representações que desafiam a bidimensionalidade do meio – *projetos* que perfuram a fina membrana que separa ficção e realidade.”<sup>220</sup>

Desde a série “Natureza Domesticada” (2002) [Fig. 216] que a relação entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade se podia perceber no trabalho de C. L., partindo das esculturas criadas a partir de tecido camuflado. As formas do camuflado são abstratas, reduzidas a uma paleta de quatro cores, de representação da natureza a duas dimensões. A paleta e as formas deste tecido foram o ponto de partida para as construções tridimensionais<sup>221</sup> [Fig. 95].

---

<sup>220</sup> ROSEIRA, José – **Gabinete**. 2013. [Em linha] [http://www.catarinaleitao.net/2013\\_cabinet/index-pt.html](http://www.catarinaleitao.net/2013_cabinet/index-pt.html).

<sup>221</sup> LEITÃO, Catarina – **A relação entre o desenho, a escultura e o espaço**. Texto cedido por Catarina Leitão. p. 2 e 3.

O Livro de Artista “Uplift” (2008) [Fig. 218] de Catarina Leitão tem a diferença de não ser folheável mas quando aberto as suas imagens ocupam o espaço. Guardados numa caixa os sete livros, as sete partes, ou folhas, do livro criam formas a preto e branco, desenhos que apetece juntar num mesmo objeto. A leitura surge depois, a procura de uma narrativa, também ela aliatória e com a possibilidade de ser criada pelo próprio observador.

“(...) estamos neste momento a enveredar por um território em que a criação das imagens tem a sua origem nelas mesmas, e não numa transposição a partir de uma narrativa prévia, seja ela textual seja conceptual.”<sup>222</sup>

Quando abertos um a um, os livros, ou páginas, pedem uma fruição lenta e de descoberta, como se essa intromissão da imagem no espaço precisasse de um tempo de compreensão e adaptação dos sentidos.

Encostados lado a lado na caixa habitáculo, os sete livros, fazem parte do estado fechado referido pela artista como uma das fases presente nos seus projetos. A relação do espetador face ao livro fechado ou aberto é muito diferente no sentido em que vê sem tocar, no caso de estar aberto [Fig. 217], ou terá de passar para o lado da obra, invadi-lo, de certo modo, e abri-la.

“São trabalhos intimistas e portáteis e procuraram um jogo entre o bidimensional e o tridimensional, um diálogo entre a escultura e o desenho. Nestes casos perdeu-se a relação com o espaço, que ficou contido num objeto pequeno: não interfere, não ocupa.”<sup>223</sup>

Com o livro tridimensional “Uplift” (2008) Catarina Leitão pretendeu introduzir aberturas no suporte bidimensional, passando o desenho a ser espacial. Esta

---

<sup>222</sup> MOURA, Pedro - **Drift**. Catarina Leitão (auto-edição). [Em linha]. <http://lerbd.blogspot.pt/2011/05/drift-catarina-leitao-auto-edicao.html>. 26 de Maio de 2011. p. 2

<sup>223</sup> LEITÃO, Catarina – **Portabilidade e nomadismo**. Texto cedido por Catarina Leitão. p. 4.

pesquisa deu origem à peça de maior escala “Invasive Species”, aqui finalmente a actuar no espaço e em relação com o corpo.

“Invasive Species” (2010) [Fig. 219 e 220] é um livro cuja dimensão exige movimento e tempo, no seu modo aberto ou fechado. A fragilidade que se sente durante o manuseamento de “Invasive Species” requer uma nova desaceleração do tempo e do corpo, para além da já necessária quando se usufrui um livro, desenho ou escultura.

A paleta de cores reduzida e o modo como forma e fundo, cheio e vazio se confundem, cria uma maior relação e cumplicidade com o espaço. No modo aberto, a percepção deste Livro de Artista altera-se quando o olhar recai sobre os desenhos/escultura, para logo depois vaguear pelas paredes, janelas e portas, no fundo toda a área sofre a contaminação do papel no seu estado expandido, seja ele mais ou menos habitado por elementos estranhos à instalação [Fig. 188].

As caixas, ou capas dos dois livros “Uplift” (2008) e “Invasive Species” (2011) são um caminho para o objeto. Poderão estar no mesmo *Espaço de Limiar*, referido por José Gil, entre a flexibilidade de uma folha de papel e a matéria sólida do possível objeto ou na *Linha Orgânica* de Lygia Clark (Brasil, 1920 – 1988), que, segundo a artista, existe em si, não apenas como linha desenhada ou gráfica, mas com possibilidades intrínsecas a si própria, sendo ela que permite a dobra, o encontro entre o espaço interno da imagem e o espaço tridimensional.

No trabalho de Catarina Leitão, o desenho, que se encontrava dentro, abre-se, torna-se escultura, forma, espaço, tempo e volume, ao intrometer-se no novo meio de que fará parte, não como acessório ou complemento, mas com o mesmo sentido e capacidade de expressão e comunicação de qualquer obra artística que interfere e ocupa. Já assim acontecia no Livro de Artista realizado entre 1993 e 1994 [Fig. 237], embora neste caso os planos sejam criados pelas aberturas das páginas. Entre cada folha há uma comunicação. Abertura, linha e cor definem signos, frases e correspondências visuais.

As caixas da instalação s/título de 1995<sup>224</sup> [Fig. 238] sugerem uma aproximação entre o chão e a parede, numa possibilidade de os dois planos se

---

<sup>224</sup> “Nature/Human Works”, Gallery Korea, New York, 1995.

fecharem sobre si, pela linha de interseção, como dobra ou charneira. A partir desse momento, como palavras de uma frase, haverá um sentido comum, criado por acaso ou não, que contribuirá para a narrativa da obra. A instalação é constituída por oitenta e oito caixas. Cada caixa contém a representação de um objeto de uso diário ou de um animal doméstico.

Todos os elementos fabricados, caixas e objetos, pertencem a um todo homogéneo, dado pela cor texturada que os unifica. O mesmo acontece nas bolsas de “E Como Falas Baixo... Mal te Oiço” (1996) [Fig. 239 e 240], instalação de quatro peças suspensas com iluminação por trás, e “A Casa” (1996) [Fig. 241 e 242], instalação de quinze peças de janela, com a dupla perspetiva de dentro e de fora da sala de exposição, cuja superfície translúcida deixa adivinhar volume, mancha e contorno, forma e fundo. As imagens, numa constante transição entre a bidimensionalidade e a tridimensão, assemelham-se a provas de impressão, inserida numa série que lhes retira individualidade e remete para um lugar indefinido, em que o ente e a sua representação existem ao mesmo tempo e no mesmo lugar.

## CONCLUSÃO

Um desenho é um inegável motor do trabalho tridimensional, não só porque planeia e antecipa, mas porque o condensa, explora e preserva, num paralelismo que pertence muito mais aos fundamentos da escultura do que às contingências do seu aspeto exterior.

O trabalho de Catarina Leitão, Susana Piteira e Cristina Ataíde conduz, através do desenho, ao lado de dentro da escultura. Ele atua permitindo uma interpenetração de corpos, espaço e formas, faz a ligação, como uma espécie de tendões que dentro da sua flexibilidade permitem o movimento e uma assunção do tempo e do volume sobre o qual assentam, proporcionando uma ampliação das condições essenciais da escultura.

Até ao século XX, a escultura excluía do seu interior “qualquer espetador, afirmando-se como uma arte da visão, essencialmente, a que, por força da matéria e do seu tratamento, não faltam estímulos táteis.”<sup>225</sup>

Cada época tem a sua indisciplina face aos poderes instituídos. As artes, a par da ciência e da filosofia, são motores de mudança do pensamento e da expressão do homem, transformando fragilidades em forças, contrariando convenções e cânones. Assim tem sido ao longo da história, num movimento não linear, em que não raras vezes o presente se torna passado.

Os processos hoje tornaram-se inumeráveis e as possibilidades infinitas. O acesso ao interior e à energia vital que emana de um centro, ou centros distribuídos pelo corpo ou corpos, à substância ou essência, perdura, ainda assim, como busca incessante da arte. Tornar visível o espaço velado do lado de dentro e o seu caminho face à superfície é, e continuará a ser, pedra de toque no trabalho de artistas que desenhavam sobre e sob a pele das matérias.

O acesso ao interior como veículo para usufruir em pleno o lado visível, da superfície, do corpo no seu todo, é parte intrínseca dos processos artísticos ao longo da história da arte.

---

<sup>225</sup> PEREIRA, José Fernandes – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. p. 226.

Nos casos de estudo apresentados, o observador, permite-se ser transportado para o desconhecido e no interior do objeto ou objetos frui. É envolvido pelo desenho e pela forma da qual só se liberta ao abandonar o espaço. O desenho acontece nas paredes, que se tornam pele. A pele de quem? Em lençóis de papel que atravessam salas, escadas ou corredores e refazem num “exercício da dúvida” as noções da relação entre plano, forma, corpo e espaço. Em livros-objeto ou folhas desses livros, desde o tamanho das mãos à dimensão da parede.

A obra de Cristina Ataíde procura o acaso, desviando-se da forma, do volume e do peso, não os abandonando, mas deixando-os em suspenso, no “Espaço de Limiar” referido por José Gil. São exemplo obras como: “Steps of thousand monks” (2014), resultado de uma viagem à Tailândia; “Vestígios” (2014), resultado de uma viagem a Berlim, em que recupera a técnica de frottage, procurando no chão e paredes as marcas do lugar, como em “Pele” (2006), resultado da mesma passagem, mas neste caso da pedra para o papel. Em “Vestígios” C. A. utilizou as tiras de papel suspensas, como nas montanhas, tema desenvolvido entre 2008 e 2013 e que se pode ver nas exposições “Suspende o ar” (Casa da Cerca, Almada, 2010), “Lar doce lar...” (Carpe Diem, Arte e Pesquisa, Lisboa, 2012-2013) e “Da Cartografia do Poder aos Itinerários do Saber” (Oca do Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil, 2014). Na continuação das obras do acaso surge ainda “Time/Weather” (Marrocos, 2013), trabalho resultante da Residência Artística em Ifity, Marrocos, na qual os desenhos surgem de uma ação de controlo da água e do pigmento, deixando-lhes depois o caminho aberto à imprevisibilidade. A mesma situação é explorada em “Durante o rio” (2004), nos quais a própria matéria depositada sobre o papel cria o desenho. Em “Depois do rio” (2005), C. A. reproduz no ateliê o processo, de forma artificial, usando gouache e pigmento. Estes desenhos aconteceram durante e depois de uma viagem à Índia.

Outra forma de acaso é o trabalho com objetos recuperados, não apenas pela descontextualização dos mesmos, mas também da recontextualização. Os trabalhos que se poderão incluir na categoria de ready-made de uma forma mais clara no sentido da deslocação, são “Corpos ausentes” (1996), expostos na Galeria da Universidade de Braga, e “Ventres Emersos” (1997), expostos na Galeria Trem

em Faro, conferindo novos sentidos ao amontoado de cabos elétricos que invadem a galeria e às merujonas, redes de pesca susupensas no espaço de exposição.

Os ready-mades ou objetos recuperados de Cristina Ataíde podem ser envolvidos por outros elementos, como no trabalho resultante dos Laboratórios Artísticos do Museu da Carris (2013), em que são recolhidos todos os vestígios da ocupação, durante um mês, daquele lugar específico, desde poeiras a um manual de instruções, e posteriormente organizados, juntamente com imagens da estadia e guardados numa caixa. De envolvido a envolvente surge “Memórias” (1997), cujas formas metálicas, também encontradas por C. A., estão fechadas e deixam ver, através de uma grelha, outras matérias, que guardam.

Em “Mecanoplastias” (1992) objetos, ou partes de objetos da indústria, foram pretexto para uma duplicação em madeira pintada e em pedra. Alterada a escala, a matéria e o contexto, são ready-mades intervencionados. O mesmo acontece em “Mater Natura” (2004), em cujos blocos de pedra, escolhidos pela sua forma natural, foram abertos sulcos e modelações pontuais no sentido do interior, que deixam quase inalterada a forma inicial.

“Mesa suspensa” (2012) acrescenta através das fitas que a levantam do chão, a escrita, a linha, o peso e a incongruência da situação. As fitas e as listas com palavras surgem noutras obras como “Desejo”, instalação realizada na Quinta das Lágrimas em Coimbra (2008).

Em “Eclipse” (2013) é o papel, recuperado no Observatório Astronómico, que determina as formas geométricas desenhadas.

As caixas surgem pontual mas insistentemente no trabalho de Cristina Ataíde. São o contentor de Laboratório Artístico, residência artística no Museu da Carris, as capas dos desenhos “Eclipse”, que aguardam um suporte, uma pedra e uma possível abertura, aproximando a obra da escultura, sem perder de vista o desenho, como acontece em todas as obras de Cristina Ataíde presentes neste estudo. Os “Desenhos de Viagem” (2003) guardam-se dobrados dentro de pequenas caixas. Os vincos resultantes das dobras são assumidos e registados a tracejado no próprio desenho. A mesma atitude de fechamento pode ser encontrada no livro selado por uma fita, que impede a sua abertura; nos cadernos de desenhos



guardados no interior de bolsas translúcidas com o nome “Se o Coração estivesse...” (1998), trabalho de uma fase inicial em que a recusa do desenho não tinha ainda sido ultrapassada.

A modelação raramente surge no trabalho recente de Cristina Ataíde. O papel vegetal modelado, mais uma vez numa aproximação ao tema da montanha, surge em “Montanhas Leves”, expostas em Lisboa (2010), São Paulo (2014) e Leiria, em “Possibilidades de Passagem” (Quattro Galeria, 2014). Nesta exposição “Montanhas Leves #2”, emoldurada e na vertical, torna ainda mais evidente, quase irónica, a relação entre a bi e tridimensionalidade e os planos por excelência do desenho e da escultura, jogando com os contextos tradicionalmente atribuídos a cada disciplina.

As montanhas de pedra, “Mountain House” (2011-2014), e bronze (2008-2011) são modeladas, por subtração ou adição, conforme o material, mas as marcas desta modelação acabam por ser absorvidas na sua relação com o desenho. Há um confronto de escalas em que a leitura se alterna entre a escultura e o desenho, fazendo desaparecer os detalhes em favor do todo da instalação.entre o plano e o volume. Os desenhos “Série Vermelha” (1995) e “Mecanoplastias” (1992) são realizados a partir das esculturas, por sua vez realizadas a partir de peças mecânicas recuperadas ou ready-mades. Estes trabalhos revelam, desde cedo, a relação entre o desenho e a escultura.

Ao recuar no tempo encontram-se no âmbito do trabalho de desenho da escultora Cristina Ataíde os relevos/desenho “Fonte” (1999) como uma possível origem da expressão dos limites.

A partir das obras referidas pode perceber-se que Cristina Ataíde não cria a partir de estímulos interiores capazes de construir formas e exteriorizar conteúdos, mas fá-lo com o que encontra e que depois explora através de uma sensibilidade trabalhada, intuitiva e em permanente estado de abertura.

O peso, ou a sua ausência, determina, também em Susana Piteira as características dos trabalhos mais recentes. As esculturas e desenhos sobre a parede, em obras como “Reservas e sedimentos: tensões, representações,

heranças ou nomeações” (2013), “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), a utilização do vidro e da porcelana procuram o outro lado da pedra, não no sentido da desmaterialização mas da leveza. A inexistência de um meio entre a parede e o desenho transmite a mesma noção de comunhão com o espaço, fora dos meios tradicionais da escultura e do desenho. O mesmo conceito é repetido nas duas exposições, mas os lugares acabam por determinar a sua unicidade. Em “Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Vénus Landscape” (2003) e “Lusografias” (2000), permanecem os desenhos na parede mas como representações das próprias peças de pedra, como um duplo. As esculturas são o pretexto para o desenho, como acontece no trabalho das três escultoras, e agarram-se ao chão, aos cantos e à parede, dispensando bases ou suportes para além do próprio espaço.

Na instalação da Casa da Cerca em Almada, “Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados” (2004), a escultura feita por módulos ocupa o chão da cisterna e funciona como lugar de projeção. Quando as luzes se apagam, o vídeo transforma a superfície da escultura, fazendo uma fusão entre forma e imagem, tal como o podem fazer as cintilações dos vidros de “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013), “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013). Nas formas de vidro ou na pedra polida, Susana Piteira aproveita a luz, de modo a conduzir o observador dentro do conceito mais ou menos definido de escultura/instalação. Outras esculturas de parede “Natura: O doce sabor da desordem” (2014), “Just Sculpture” (2009) e “Membranas” (2010), são folhas que se dobram ou torcem, levando a espessura do material ao seu limite, como é próprio no trabalho da escultora. “Luxúria” (2013) são desenhos de esculturas, embora sem um referente muito definido, mas surgem nesta série muitas das formas orgânicas que predominam no trabalho de S. P.. Em “O Século Primeiro Depois de Beatriz” (2007), as esculturas em pedra são pintadas e as gravuras feitas a partir das esculturas. Expostas no chão, por impossibilidades técnicas, as folhas de papel não se tornaram assim uma barreira, um prolongamento para o plano da parede a que tradicionalmente pertencem, mas ao lado das esculturas, intrometendo-se no seu modo de habitar o espaço.

O observador não tem o papel de habitante dos trabalhos de Susana Piteira, permanece à margem, apesar de em vários dos seus projetos de escultura pública, ser considerado este aspeto. Em “Solilóquio” (2004), escultura instalada no Parque dos Poetas, as raízes de pedra tornam-se visíveis através de um vidro, mas a ideia inicial seria que o fruidor pudesse mesmo entrar numa espécie de câmara subterrânea.

Os Livros de Artista de Susana Piteira criam distância e afastam-se do conceito de livro na direção da escultura. Sendo possível o contacto com a obra, apesar de implicar um manuseamento muito delicado, “Vénus Landscape book” (1998) encontra-se entre o livro, a escultura e o desenho, não conseguindo permanecer em nenhuma das disciplinas sem chamar a outra e revelando em qualquer das situações o conceito de belo. “Série autobiografia” (2013) define uma linguagem autocentrada na própria artista, um ready-made que não permite o acesso à narrativa que a compõe, o que torna o Livro de Artista um campo de possibilidades, mas fechado.

Catarina Leitão cria microcosmos permitindo ao público entrar nas esculturas. Em “The Body in the Garment in the Furniture in the Room” (1999), os casacos de dimensões muito acima da escala do corpo são compartimentos, para deitar, sentar, encaixar ou permanecer de pé. O habitáculo sob a forma de tendas em “A.R.D. (Artificial Retreat Devices)” (2001), reforça a ideia de interior atuante na percepção e nos sentidos através da cor que rodeia o observador e da posição do corpo a que a estrutura quase impõe. Em “Instalação de teto” (1997), o fruidor tem de se deitar no chão para poder ver através do pano translúcido os objetos colocados por cima do mesmo. Mais uma vez Catarina Leitão determina a posição do observador e confunde a bi e tridimensionalidade, transformando uma instalação com objetos e volume numa imagem sem contornos definidos. “The Closet” (1997), “Collapsible Room I” (1998) e “Room” (1999), são já um ponto de partida para a ideia de vestir a escultura e do seu transporte.

As esculturas de feltro como “Natureza Domesticada” (2002) e “Portable private garden” (2006) ligam claramente as formas que surgem nos desenhos de C.

L. à escultura. São cortes, como finas fatias retiradas da forma original, ou estilizações cuja cromaticidade liga, se dúvidas houvesse, a escultura ao desenho.

A escultura portátil (caixas) como “Gabinete” (2013) guarda os galhos, despidos da sua casca, pintados, desmontados e trabalhados de modo a subverter a matéria, permanecendo natural mas parecendo artificial. “Museu Portátil” (2012), segue o mesmo princípio mas abrange o conteúdo de toda a exposição ““Systema Naturæ” (2011), guardando-o, havendo em cada parte do museu um lugar específico para cada elemento. “Invasive Species” (2011) é um Livro de Artista mas pertence também aos trabalhos com a possibilidade de se expandirem a partir de um contentor, de uma caixa onde permanecem até serem descobertos pelo fruidor ou pela própria artista. O livro em fole sem texto é constituído por desenhos que revelam formas tubulares e manchas que delimitam espaços e permitem uma leitura tridimensional da imagem, sem recurso à perspetiva ou outros virtuosismos, mas aproximando o espaço e os objetos de uma realidade, encenada, mas física. O mesmo acontece nos desenhos de “Survival Systems” (2004).

Partindo do jogo entre ficção e realidade, surge o “Ateliê portátil” (2014), que envolve o registo de uma performance, em que a artista de facto usa o ateliê e os seus materiais como uma hipótese de retorno à natureza ou gerando um equívoco perante o observador, que ficará fixo no objeto mas não terá acesso, porque não existe, ao trabalho criado a partir da situação em que a artista trabalhou no campo.

A escultura de chão e parede em “s/título” (1995), “E Como Falas Baixo... Mal te Oiço” (1996) e “A casa” (1996) são trabalhos iniciais que propõem as ideias de transformação da imagem, presentes em todo o trabalho de Catarina Leitão.

Entre o conceito e o objeto estético, o trabalho das três escultoras, assume a sua materialidade, mantendo, na sua relação com a *Arte Concetual* dos anos 60, o foco no processo e no questionamento da própria arte. Cristina Ataíde através dos registos dos lugares específicos de que faz depender a sua arte, transportando-os para o espaço expositivo da galeria e Catarina Leitão, percorrendo o caminho através do “Museu Portátil” e do “Atelier Portátil”, questões paradigmáticas na demanda do concetualismo, sobre a institucionalização e a produção da obra de arte.

Para Cristina Ataíde, tudo o que possa expressar através da linha e da mancha é desenho. Como um fluxo incontornável que organiza as ideias e o mundo. Os seus inúmeros livros de esboços ou diários gráficos revelam a ideia de retardar o olhar, sob a forma de pensamento, sejam nuvens, dunas, redes ou montanhas. Há uma espécie de ritual subjacente a esta prática, como passagem para um outro estado, o da forma e do espaço, olhando-o da maneira mais despojada e atenta possível.

Susana Piteira e Catarina Leitão não fazem diários gráficos e os esboços acontecem em situações muito específicas. Não têm a mesma necessidade constante do desenho. S. P. faz registos rápidos em folhas soltas e C. L. realiza pequenos desenhos esquemáticos de apoio à construção das esculturas, à mistura com listas de materiais. Para Catarina Leitão quase todo o desenho se processa dentro do suporte definitivo, numa linha leve e sem hesitações, posteriormente absorvida pelas manchas de tinta.

Susana Piteira realiza através do desenho todas as esculturas sem os condicionamentos da matéria, num lugar onde tudo é possível. Desenha num movimento vigoroso e rápido, um pouco ao ritmo dos seus dias.

O desenho de Catarina Leitão é ilustrativo das suas próprias ficções. Ao contrário das outras duas escultoras, C. L. cria personagens, objetos definidos, máquinas e plantas. A origem desta diferença poderia ser encontrada na sua formação de pintura, enquanto Cristina Ataíde e Susana Piteira fizeram o seu percurso académico pela escultura, mas tudo no trabalho de C. L. se prolonga do plano para o espaço, numa busca tímida mas incessante do volume. A expressão gráfica das suas imagens acentua a mesma distância face ao pictórico, através de uma paleta limitada onde o negro e o branco do papel se relacionam com a forma/fundo da ocupação espacial, como forma de ultrapassar os limites do papel para um lugar mais próximo do corpo. E para que não restem dúvidas o papel desdobra-se em vários planos, sendo o pop-up, paradigma desta relação desenho/livro/objeto/escultura.

A relação com os materiais menos nobres, de Cristina Ataíde, mas principalmente de Catarina Leitão, desde o papel, o cartão, as madeiras folheadas, a cera ou o pano, são uma parte do todo que revela em si uma certa efemeridade, uma situação transitória. Também o trabalho em pedra de Susana Piteira, levado ao limite da espessura, revela a mesma necessidade de não determinação de um lugar definitivo, mas de adaptação aos espaços e corpos onde vive. As três escultoras trabalham sob uma leveza que determina a expressão comum em termos de referência, de conceito, passando pela superfície sem se deterem. O papel, o cartão, a madeira ou o vidro, tal como a pedra, a porcelana ou o bronze, dão corpo aos seus trabalhos, fazendo com que estes não pudessem existir de outra forma.

Desenhar a escultura é no trabalho das três escultoras um processo de captar a linguagem, a essência das formas. Porque o olhar se permite parar e entrar no que observa alheio ao resto, sem distrações ou contaminações, e daqui resultam linhas, manchas, pontos, tudo a que um desenho tem direito, e que não poderiam ter sido criados antes da existência do objeto escultórico. Como se as artistas precisassem conhecer melhor as suas criações e procurassem um fim que não tinham ainda conseguido determinar. Os desenhos a priori seriam outros. As três escultoras procuram através deste processo uma ligação entre as duas formas de ser forma e volume, apenas possível quando o desenho surge depois da escultura. Nos trabalhos de Catarina Leitão “Invasive Species”, “Systema Naturæ” (2011), “Natureza domesticada” e “Survival Systems – Urban Action Catalog”, as formas desenhadas ou construídas em tecido, acontecem deste modo, não de forma literal ou direta, mas como parte do processo criativo. Apesar de alguns dos desenhos referidos anteriormente pedirem a passagem à escultura, surgem também como uma forma de projeto, de invenção de formas e relações entre si. Mas C. L. pressente uma certa literalidade nos objetos que surgissem deste modo e poderia entrar num ciclo ilustrativo que a artista não pretende. Os inumeráveis sentidos que a escultura possa ter tornam-na efetiva como objeto e a artista prefere a sua existência como possibilidade. Os projetos de escultura e instalação de Catarina Leitão não nascem no desenho bidimensional, crescem simultaneamente em discursos paralelos, e desenham-se diretamente no espaço.

Cristina Ataíde caminha no sentido da depuração, tornando mínimos os meios e grandes os fins. Faz depender o seu trabalho dos lugares por onde passa, das viagens, onde as culturas a marcam pela diferença e onde se deixa impressionar. Há um desprendimento ao indivíduo, e a si própria, que a aproximam de uma natureza sempre reconstruída. Quando escreve os desejos, seus e de outros, nas fitas que pendura ou enrola aos troncos das árvores, trabalha com o seu testemunho, através da palavra, e com o dos outros. Na Quinta das Lágrimas em Coimbra, após a sua intervenção com o trabalho “Desejo” (2008), o processo transformou-se num ritual praticado por quem ocupa aquele espaço. A mesma intervenção no modo como o espaço é habitado acontece quando o desenho do marmoreado do chão onde assenta a escultura de Susana Piteira, “Trompe l’oeil, le coeur et la raison” (2013), no Espaço T, no Porto, passa para as paredes, como um prolongamento daquele lugar que deixou de estar visível devido à presença da escultura. O registo permanece na galeria, por vontade alheia, mas mais uma vez é deixada a marca, para além da presença do próprio artista.

As esculturas perdem peso, dissipam-se no ar, numa descrição formal e física, acentuando os elementos estruturais da linguagem que a definem. Catarina Leitão simula o acaso, como em “Ateliê Portátil” (2014), a partir de um trabalho muito regrado, ironizando o próprio processo criativo na sua relação com o natural e artificial, a natureza e a cidade, de forma limpa, depurada e controlada. Cristina Ataíde, por seu lado, torna o mesmo acaso uma das suas ferramentas de eleição, como aconteceu nos “Laboratórios Artísticos”, no Museu da Carris em Lisboa, (2013) e deixa que o vento e a água desenhem e construam por si. Susana Piteira passa por um material que depende do sopro de alguém que leu e interpretou a sua vontade, o vidro, como em “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações” (2013). A porcelana, que, como folha de papel, reaje ao vento, ao calor e ao frio, torna-se seca e perde toda a sua plasticidade, amolecendo não respeitando a forma nem as mãos do escultor. Há uma vontade própria que o artista provoca mas que deixa de poder controlar, como aconteceu em “Natura: O doce sabor da desordem” (2014).

Ao longo do presente estudo nenhum elemento ou meio do desenho ou da escultura se sobrepõe em relação a outro. A cor existe, no entanto, como presença pontual e torna-se subserviente em relação às composições onde se inclui. Mesmo nos desenhos mais elaborados de Catarina Leitão, como em “Thicket” (2007) ou “Invasive Species” (2011), a cor passa para um plano secundário, que serve a definição da forma, do espaço e do conceito, como parte do processo do desenho de escultores, cujas preocupações se afastam do pictórico e consequentemente da cromaticidade. O branco é comum a grande parte dos trabalhos apresentados. Porque o espaço expositivo o elege e as três artistas fazem dele um suporte em aberto, mais uma vez uma passagem para outros lugares possíveis.

“A portabilidade e o nomadismo”,<sup>226</sup> essenciais no trabalho de Catarina Leitão, fazem com que habite os lugares dentro de uma transitoriedade e impermanência, como quem procura. Susana Piteira tem o registo oposto, nas linhas que se prolongam da escultura para as paredes e que se colam à casa que habitam, como numa necessidade de lhe pertencer. Susana Piteira e Catarina Leitão partem da forma para o desenho, numa necessidade de libertação, dentro das contradições inevitáveis da arte. Se por um lado S. P. se fixa às paredes, aos muros levantados entre interior e exterior, e não ao papel como Cristina Ataíde e Catarina Leitão, fá-lo com consciência da perenidade da sua intervenção, apesar de, como referido anteriormente, algumas vezes o trabalho permanecer, alheado da sua presença. As marcas serão apagadas ou deixadas esquecidas em lugares menos habitados. Não são transportáveis nem duplicáveis. De cada vez é um recomeço, o mesmo nomadismo de C. L., mas mais pesado, com um arrastamento, uma história que ficou para trás e que não voltará a ser contada da mesma maneira.

A itinerância, ou portabilidade, como refere Catarina Leitão, é parte do conteúdo da obra da escultora. A economia de meios é um aspeto importante tanto na obra de Catarina Leitão como na de Cristina Ataíde. Respondendo a questões práticas, C. L. atingiu um nível de aprofundamento desta questão que a levou ao próprio interior dos objetos/vestuário que constrói.

---

<sup>226</sup> LEITÃO, Catarina – **Portabilidade e nomadismo**. Texto cedido por Catarina Leitão.p.3.



Quando os objetos vivem a partir do seu interior, como é o caso da maior parte dos trabalhos de Catarina Leitão, há uma certa facilidade em ultrapassar o lugar, no sentido do observador, que consegue uma relação de grande proximidade, objetiva e subjetiva com a escultura. Em peças em que o seu transporte faz parte do sentido da própria obra, como “Gabinete” ou “Museu Portátil”, esta dimensão é elevada ao paradigma da circunstância nómada da artista, que se faz transportar com a sua obra e vice-versa. Existe a necessidade de tornar transportável, mas também de proximidade, numa tentativa de anular a separação entre criado e criador. Os objetos dobram-se, enrolam-se, fecham-se, mudam de lugar e permanecem os mesmos, em conceito, e diferentes, em apresentação, novamente influenciados pelo lugar e pelo tempo que ocupam.

Cristina Ataíde assume a mesma postura em “Desenhos de viagem”. Guardados dentro de caixas, seguem também o princípio da deslocação e da passagem de lugar em lugar. Existe já neste trabalho uma ligação com o objeto livro, comum às três escultoras. A viagem torna-se em C. A. pretexto e estímulo essencial que a artista transporta para o ateliê e enforma a partir dos materiais que recolhe ou outros que integra.

Susana Piteira tem, por outro lado, procurado uma fixação ao lugar, uma origem, retorno, a raiz que acaba por surgir nas instalações mais recentes. O seu trabalho, apesar de caminhar no sentido de uma menor densidade, tornando-se quase translúcido, permanece extremamente frágil e com uma apetência pela fixação, pela permanência, numa busca de um lugar definitivo.

Os diferentes comportamentos dos objetos, sejam repetidos ou semelhantes, expostos em espaços distintos, são reveladores da força, quase personalidade, da cada obra. Os desenho/escultura de Cristina Ataíde “Todas as Montanhas do Mundo”, constituídos por longas tiras de papel, sobrepõem-se ao espaço, pelo que se torna difícil a leitura isolada e diferente em cada uma das situações. Apesar da dimensão das salas, que permitem um maior ou menor afastamento, abertura da forma, proximidade com as obras vizinhas, ou seja, apesar de todas as variantes de escala, há obras que permanecem inalteradas, como considero ser o caso já referido. Em “Vestígios” de Cristina Ataíde, instalação recente na Alemanha, a

arquitetura da antiga fábrica determina parte da leitura da obra, as colunas, a geometria dos tetos, as paredes e chão manchados e as janelas, todas as marcas da história daquele lugar geram um ambiente diferente dos paralelepípedos brancos e neutros das salas de exposição, pelo que a semelhança, em relação a outras exposições, do papel ondulado e suspenso, não é suficiente para tornar a peça como uma variante sobre o mesmo tema, mas um trabalho distinto, de plena integração no espaço.

Susana Piteira passa pela mesma experiência com as exposições de 2013, no Porto e em Braga. Apesar existirem semelhanças em termos das esculturas e dos desenhos, as duas exposições de Susana Piteira provocam diferentes abordagens percetivas. Pela luz e pelo espaço, evidentemente, mas porque as esculturas de vidro e porcelana se transformam e se deixam influenciar pelo meio circundante. Em ambos os casos há uma aproximação da parede, um esvaziamento do espaço, tal como acontece no trabalho de Cristina Ataíde e Catarina Leitão.

Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão têm a pele como fronteira, entre a anatomia subjacente e a perfeição/imperfeição sobrejacente. As suas interpretações abrangentes, sob a forma de escultura, desenho e instalação, reúnem todos os elementos numa expressão comum e idealizada que, mais uma vez, permanecerá no imaginário comum como referência no percurso da arte.

A escultura e o desenho não percorrem caminhos paralelos. Estão intrinsecamente ligados e envolvem-se dentro de um equilíbrio preciso, conseguido por artistas como Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão. Em todos os processos confundem-se corpo, escultura, arquitetura e desenho, num “exercício da dúvida” apenas apaziguado pela harmonia entre os meios usados pelos artistas, especificamente, nos casos de estudo referidos, pelas escultoras/desenhadoras.

Com os desvios necessários, existe no trabalho das três escultoras um caminho em direção ao livro que se posiciona entre a imagem e o objeto. Torna-se assim natural a integração no seu percurso, de forma mais persistente e quotidiana com Cristina Ataíde, mais próxima da escultura com Susana Piteira e mais consistente e presente como obra final com Catarina Leitão.

Os livros de artista surgem como continuidade das questões entre a bi e a tridimensionalidade, de escala, suporte, subtraindo-se do lugar, num retorno ao objeto, manuseável e dependente, do corpo e do movimento do leitor. Ao contrário das preocupações dos artistas dos anos sessenta, cujos livros eram um modo de sair do espaço institucionalizado e de chegarem a um público mais alargado, os livros de Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão permanecem objetos únicos, dentro do espaço expositivo que os reclama como obras de arte e sem a abrangência que o livro pode ter. Existe a possibilidade da sua fruição, em alguns casos, uma proximidade do público, ainda assim, objeto de contemplação. São exemplos desta situação “O livro fechado” (2000) e “Se o coração estivesse” (1998), de Cristina Ataíde; “Vénus landscape book” (1998), “Autobiografia” (2013), de Susana Piteira; “Invasive Species” (2011) e “A Casa” (1996) de Catarina Leitão.

Apesar de este trabalho não querer analisar diferenças ou semelhanças entre o desenho de pintores e escultores, a questão acaba por pairar sobre estas páginas. Há modelos rígidos e formais com que os escultores se deparam durante o seu processo criativo e produtivo que não existem na pintura. O desenho serve ao escultor para expandir o seu campo de ação. Ao pintor, não. Está implícito na pintura. Na escultura, não. Em vez disso surge sem discrição, não se impondo mas reclamando para si o seu espaço. Usando a metáfora de Mervin Levy (Swansea, Britain, 1914-1996), “O desenho do pintor é como um rio, o do escultor é como uma montanha.”<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> LEVY, Mervin – **Drawing and Sculpture**. Somerset (Great Britain): Adams and Dart, 1970, p. 12.

## ANEXO 1

### ÍNDICE DE IMAGENS

- FIG. 1 – Cristina Ataíde, “Steps of thousand monks”, pétalas sobre papel, 2014.  
Foto de Francisco Lança.
- FIG. 2 – Cristina Ataíde, “Steps of thousand monks”, pétalas sobre papel, 2014.  
Foto de Francisco Lança.
- FIG. 3 – Cristina Ataíde, “Steps of thousand monks”, pétalas sobre papel. 2014.  
Foto de Francisco Lança.
- FIG. 4 - Cristina Ataíde, “Pele”, grafite sobre papel, 2006.  
Foto de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.
- FIG. 5 - Cristina Ataíde, “Pele #55, #64, #65 e #66”, grafite e pigmento vermelho sobre papel, 2007 a 2009. Foto de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.
- FIG. 6 - Cristina Ataíde, “Todas as Montanhas do Mundo #51”, lápis glasochrom sobre papel, 2008 - 2013. Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 7 - Cristina Ataíde, “Todas as Montanhas do Mundo #35”, lápis glasochrom sobre papel, 2010. Foto de Paulo Cintra e Laura Castro Caldas.
- FIG. 8 - Cristina Ataíde, “Todas as Montanhas do Mundo #74”, lápis glasochrom sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 9 - Cristina Ataíde, “Vestígios”, grafite, pigmento e linha sobre papel, 2014.  
Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 10 - Cristina Ataíde, “Vestígios”, grafite, pigmento e linha sobre papel, 2014.  
Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 11 - Cristina Ataíde, “Vestígios”, grafite, pigmento e linha sobre papel, 2014.  
Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 12 - Susana Piteira, “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações”, instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, 2013. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 13 - Susana Piteira, “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações”, instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, 2013. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 14 - Susana Piteira, “Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações”, instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, 2013. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 15 - Susana Piteira, “Prazeres públicos sofrimentos privados”, instalação Multimédia, pedra, luz, som, DVD, 2004. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 16 - Susana Piteira, “Prazeres públicos sofrimentos privados”, instalação Multimédia, pedra, luz, som, DVD, 2004. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 17 - Susana Piteira, “Trompe l’oeil, le coeur et la raison”, desenho directo na parede a grafite pura, vidro e porcelana, 2013. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 18 - Susana Piteira, “Trompe l’oeil, le coeur et la raison”, desenho directo na parede a grafite pura, vidro e porcelana, 2013. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 19 - Catarina Leitão, “Gabinete”, madeira, alumínio, velcro e tecido, 2013.  
Foto de Catarina Leitão.
- FIG. 20 - Catarina Leitão, “Gabinete”, madeira, alumínio, velcro e tecido, 2013.  
Foto de Catarina Leitão.
- FIG. 21 - Cristina Ataíde, “M #3 (da série Todas as Montanhas do Mundo)”, bronze. 2008.  
Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 22 - Cristina Ataíde. “Montanha Suspensa”, lápis Glasochrom em papel de aguarela impresso, papel vegetal e aro de metal, 2012. Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 23 - Cristina Ataíde, “Montanha Suspensa”, lápis Glasochrom em papel de aguarela impresso, papel vegetal e aro de metal, 2012. Foto de Cristina Ataíde.
- FIG. 24 - Susana Piteira, “Solilóquio”, Elemento em fase de processo, de Instalação de trabalho público, pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, 2004. Foto de Susana Piteira.
- FIG. 25 - Susana Piteira, “Solilóquio”, Elemento em fase de processo, de Instalação de trabalho público, pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, 2004.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 26 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 27 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 28 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", tecido, metal, relva artificial e som, 2001. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 29 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", tecido, metal, relva artificial e som, 2001. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 30 - Susana Piteira, "Solilóquio", instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais, Parque dos Poetas, Oeiras, maquete, 2004. Foto de Susana Piteira.

FIG. 31 - Susana Piteira, projeto do jardim da Alagoa, Carcavelos, maquete, pedra, 2004. Foto de Susana Piteira.

FIG. 32 - Susana Piteira, Projeto do Jardim da Alagoa, Carcavelos, 2004.

FIG. 33 - Susana Piteira, "Peep-Show: Um Não Lugar", projecto para Parque da Barquinha, desenho à escala de projecto a tinta e lápis de grafite e de cor sobre papel, 2008.

FIG. 34 - Susana Piteira, "Peep-Show: Um Não Lugar", projecto para Parque da Barquinha, desenho à escala de projecto a tinta e lápis de grafite e de cor sobre papel, 2008.

FIG. 35 - Cristina Ataíde, "Manual de instruções", madeira, pigmento, sacos de plástico, passador e manual de instruções, 2008.

Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 36 - Cristina Ataíde, "Montanha #2", bronze, madeira, pigmento, vidro e caixa com manual de instruções, 2008. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 37 - Susana Piteira, "Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações", instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, alguns elementos em vidro, Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga, 2013.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 38 - Susana Piteira, "Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações", instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, alguns elementos em vidro, Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga, 2013.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 39 - Susana Piteira, "Trompe l'oeil, le coeur et la raison", instalação de desenho a grafite, vidro e porcelana, elemento em vidro, Quase Galeria / Espaço T, Porto, 2013.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 40 - Susana Piteira "Solilóquio", instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, 2012. Foto de Susana Piteira.

FIG. 41 - Susana Piteira, "Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações", instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, elemento em porcelana, Braga, 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 42 - Cristina Ataíde, "Lar Doce Lar", lápis glasochrom sobre papel impresso, 2013.

Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 43 - Cristina Ataíde, "Time/Weather", pigmento sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 44 - Cristina Ataíde, "Time/Weather", pigmento sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 45 - Cristina Ataíde, "Le tee de Nur-Jahan", Residência Artística em Ifity, Marrocos, pigmento sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 46 - Susana Piteira, "Lusografias", instalação de desenho sobre parede caiada e escultura em pedra. Sacristia da Igreja de S. Vicente, Évora, 2000. Foto de Susana Piteira.

FIG. 47 - Susana Piteira, "Lusografias", instalação de desenho sobre parede caiada e escultura em pedra. Sacristia da Igreja de S. Vicente, Évora, 2000. Foto de Susana Piteira.

FIG. 48 - Susana Piteira, "Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape", pedra e grafite sobre estuque, Galeria Gomes Alves, Guimarães, 2003. Foto de Susana Piteira.

FIG. 49 - Susana Piteira, "Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape", pedra e grafite sobre estuque, Galeria Gomes Alves, Guimarães, 2003. Foto de Susana Piteira.

FIG. 50 - Susana Piteira, "Trompe l'oeil, le coeur et la raison", instalação de desenho a grafite, vidro e porcelana, QuaseGaleria / Espaço T, Porto, Porto, 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 51 - Susana Piteira, "Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações", instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, elementos em vidro, contador indo português, Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga, 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 52 - Susana Piteira, "Trompe l'oeil, le coeur et la raison", pedra mármore do chão do atrium do Espaço T, reproduzida em desenho na parede da galeria, Porto, 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 53 - Cristina Ataíde, "Todas as Montanhas do Mundo #48", lápis glasochrom sobre papel, 2011. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 54 - Cristina Ataíde, "Todas as Montanhas do Mundo", livro de esboços, lápis sobre papel, 2008.

FIG. 55 - Cristina Ataíde, "Suspende o ar", lápis glasochrom sobre papel, Casa da Cerca, Almada, 2010. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 56 - Susana Piteira, "O Século Primeiro Depois de Beatriz", instalação de 3 elementos em pedra pintada e 27 gravuras, Sala São José do Egípto, Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora, 2007. Foto de Susana Piteira.

FIG. 57 - Susana Piteira, "O Século Primeiro Depois de Beatriz", ", instalação de 3 elementos em pedra pintada e 27 gravuras, Sala São José do Egípto, Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora, 2007. Foto de Susana Piteira.

FIG. 58 - Susana Piteira, "Art al Vent", linha e pano de algodão, 2008. Foto de Susana Piteira.

FIG. 59 - Susana Piteira, "Art al Vent", linha e pano de algodão, 2008. Foto de Susana Piteira.

FIG. 60 - Catarina Leitão, "Survival Systems", impressão digital montado em estruturas de alumínio, 2004. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 61 - Catarina Leitão, "Survival Systems - Urban Action Catalog", pormenor, aguarela e grafite sobre papel, 2003 - 2004. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 62 - Catarina Leitão, "Instalação de teto", pano, papel, plástico e acrílico, 1997. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 63 - Catarina Leitão, "The Closet", pano, papel, plástico, alumínio e acrílico, 1997 - 1998. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 64 - Catarina Leitão, "The Closet", pano, papel, plástico, alumínio e acrílico, 1997 - 1998. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 65 - Catarina Leitão, "Collapsible Room I", pano, plástico, pasta de papel e tubos metálicos, 1998. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 66 - Catarina Leitão, "Collapsible Room I", pano, plástico, pasta de papel e tubos metálicos, 1998. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 67 - Catarina Leitão "Room". 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 68 - Catarina Leitão "Room". 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 69 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", impressão inkjet, 1999.

FIG. 70 - Catarina Leitão. "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 71 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", tecido, metal, relva artificial e som, 2001. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 72 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", tecido, metal, 2001. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 73 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 74 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 75 - Catarina Leitão, "Museu Portátil", 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 76 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 77 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 78 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", aguarela sobre papel, 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 79 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", livro, 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 80 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", aguarela sobre papel, 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 81 - Cristina Ataíde, "Mecanoplastias", tinta sobre papel, 1992. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 82 - Cristina Ataíde, "Mecanoplastias", tinta sobre papel, 1992. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 83 - Cristina Ataíde, "Série vermelha", madeira e cera, 1995. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 84 - Cristina Ataíde, "Série vermelha", grafite e pastel sobre papel, 1995. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 85 - Cristina Ataíde, "...Dos corpos ausentes", cabos elétricos, 1996. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 86 - Cristina Ataíde, "...Dos corpos ausentes", técnica mista sobre papel, 1996.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 87 - Cristina Ataíde, "Ventres emersos", 200 Merujonas, (arame, fio de nylon e alcatrão), 1997. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 88 - Cristina Ataíde, "Ventres emersos", merujonas, 1997. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 89 - Susana Piteira, "Natura", porcelana vidrada, Fábrica de Cerâmica PP & A - S. Bernardo, Alcobaça, instalação de 16 peças integrada na exposição: "Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo", Museu Nacional Soares dos Reis, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 90 - Susana Piteira, "Trompe l'oeil, le coeur et la raison", instalação de desenho a grafite, vidro e porcelana, elemento em vidro, QuaseGaleria / Espaço T, Porto, 2013.  
Foto de Susana Piteira.

FIG. 91 - Susana Piteira, "S/título", pedra. Foto de Susana Piteira.

FIG. 92 - Susana Piteira, "Knídia", Veludo, aço e técnica mista, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 93 - Susana Piteira, "Knídia", grafite sobre papel, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 94 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", tecido e metal, 2001.  
Foto de Catarina Leitão.

FIG. 95 - Catarina Leitão, "Natureza domesticada", tecido, carpete, espuma e tinta acrílica, 2002. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 96 - Catarina Leitão, "Natureza domesticada", tecido, carpete, espuma e tinta acrílica, 2002. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 97 - Catarina Leitão, "Thicket", tinta Sumi sobre papel, 2007. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 98 - Catarina Leitão, "Thicket", tinta Sumi sobre papel, 2007. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 99 - Catarina Leitão, "Invasive Species", pormenor, aguarela e tinta Sumi sobre papel, 2011.  
Foto de Catarina Leitão.

FIG. 100 - Catarina Leitão, "Invasive Species", aguarela e tinta Sumi sobre papel, 2011.  
Foto de Catarina Leitão.

FIG. 101 - Cristina Ataíde, "Montanhas leves", papel vegetal e pigmento vermelho, 2014.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 102 - Cristina Ataíde, "Montanhas leves", papel vegetal e pigmento vermelho, 2014.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 103 - Cristina Ataíde, "Montanhas leves" e "Skyline de São Paulo e de Lisboa", lápis Glascrohm sobre papel, 2014. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 104 - Cristina Ataíde, "Pele", grafite sobre papel, 2007 a 2009. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 105 - Cristina Ataíde, "Durante o Rio", pigmento e rio sobre papel, 2004.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 106 - Cristina Ataíde, "Depois o Rio", pigmento e gouache sobre papel. 2005.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 107 - Susana Piteira, "Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações", instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, dois elementos em porcelana, Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga, 2013.  
Foto de Susana Piteira.

FIG. 108 - Susana Piteira, "Série Luxúria", desenho a lápis de aguarela sobre papel Cartridge Smooth Surface 130gr., 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 109 - Susana Piteira, "Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados", instalação multimedia, projeção de vídeo sobre elemento em pedra mármore, Cisterna da Casa da Cerca, Almada 2004. Foto de Susana Piteira.

FIG. 110 - Susana Piteira, "Série Luxúria", desenho a lápis grafite e aguarela sobre papel Cartridge Smooth Surface 130gr., 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 111 - Cristina Ataíde, "Fonte", acrílico, grafite e darwi sobre papel, 1999.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 112 - Cristina Ataíde, "Fonte", acrílico, grafite e darwi sobre papel, 1999.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 113 - Cristina Ataíde, "Fonte II", gouache e darwi sobre papel, 1999.  
Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 114 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 115 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 116 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 117 - Catarina Leitão, "The Body in the Garment in the Furniture in the Room", tecido, tinta acrílica, madeira e som, 1999. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 118 - Susana Piteira, "Natura", 13 peças de escultura em grés, porcelana e vidro (parede e pousar), instalação integrada na exposição: "Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo", Museu Nacional Soares dos Reis, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 119 - Susana Piteira, "Solilóquio", desenho a grafite sobre papel esquisso; estudo de pesquisa de ideias e conceito, 2004. Foto de Susana Piteira.

FIG. 120 - Susana Piteira, "Solilóquio", instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, 2012, desenho de corte à escala 1/20, a lápis de carvão e a lápis de aguarela, 2001/4. Foto de Susana Piteira.

FIG. 121 - Susana Piteira, "Solilóquio", Instalação de trabalho público, pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, 2012, maquete à escala 1/20 de elemento em pedra (urna), 2001/4. Foto de Susana Piteira.

FIG. 122 - Susana Piteira, "Solilóquio", Instalação de trabalho público, pedra, ferro forjado e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras, primeiro projeto censurado pela CMO, maquete, 2001. Foto de Susana Piteira.

FIG. 123 - Catarina Leitão, "Invasive Species", maquete, 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 124 - Susana Piteira, "Natura", porcelana vidrada, instalação de 16 peças integrada na exposição: "Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo", Museu Nacional Soares dos Reis, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 125 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", maquete, 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 126 - Susana Piteira, "Muípit", instalação de quatro elementos em terracota de pasta cerâmica do Telheiro, para colocar em espelho de água, II Simpósio de Escultura em Terracota Montemor-o-Novo, maquete, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 127 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", livro guia da exposição, impressão sobre papel, 3 exemplares, 2012. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 128 - Catarina Leitão, "Systema Naturæ", maquete, 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 129 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil", em construção, madeira, 2013. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 130 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil", caderno de esboços, 2013.

FIG. 131 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil Protótipo #1", 2004. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 132 - Cristina Ataíde, "Desenhos de viagem", aguarela e grafite sobre papel, 2003. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 133 - Cristina Ataíde, "Desenhos de viagem", aguarela e grafite sobre papel, 2003. Fotos de Nicolas Demonnier.

FIG. 134 - Cristina Ataíde, "Cleaning the Earth", Residência Artística Feital, 2007. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 135 - Cristina Ataíde, "Time/Weather", pigmento sobre papel, Residência Artística em Ifrity, Marrocos, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 136 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 137 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 138 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 139 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 140 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 141 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 142 - Cristina Ataíde e Thierry Simões, Armazém 145, "Laboratórios Artísticos", Museu da Carris, Lisboa, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 143 - Cristina Ataíde, "Eclipse", madeira e tinta sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 143 - Cristina Ataíde, "Eclipse", madeira e tinta sobre papel, 2013. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 145 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil", 2014. Foto de Catarina Leitão.



FIG. 146 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil", 2014. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 147 - Catarina Leitão, "Ateliê Portátil", 2014. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 148 - Catarina Leitão, "Os Portáteis" no ateliê, 2013. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 149 - Catarina Leitão, "Os Portáteis" no ateliê, 2013. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 150 - Catarina Leitão, "Gabinete", 2013. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 151 - Catarina Leitão, "Gabinete", 2013. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 152 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Goa, Cantanhede e Lisboa, 2002.

FIG. 153 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Goa, Cantanhede e Lisboa, 2002.

FIG. 154 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Goa, Cantanhede e Lisboa, 2002.

FIG. 155 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Cantanhede, 2004.

FIG. 156 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, "Livro de pedras do Monte da Lua" Guangxi, China, 2008.

FIG. 157 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, "Livro de pedras do Monte da Lua" Guangxi, China, 2008.

FIG. 158 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Pico, Açores, 2010.

FIG. 159 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Pico, Açores, 2010.

FIG. 160 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, em cima de um dromedário, Vale do Drâa, Marrocos, 2013.

FIG. 161 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 162 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 163 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 164 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Montes Nilgins, sul da Índia, 2011.

FIG. 165 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 166 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Cochi, sul da Índia, 2011.

FIG. 167 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 168 - Cristina Ataíde, Livro de Artista, Mahabalipuram, sul da Índia, 2011.

FIG. 169 - Cristina Ataíde, "Livros de listas".

FIG. 170 - Cristina Ataíde, "Mesa suspensa", madeira, fita de algodão, 2012. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 171 - Cristina Ataíde, "Desejo", fita de algodão, 2008. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 172 - Cristina Ataíde, "Caderno de céus". 2010.

FIG. 173 - Cristina Ataíde, "Caderno de céus". 2010.

FIG. 174 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 175 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 176 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 177 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 178 - Cristina Ataíde, "Finger Print", caderno de esboços, 2010.

FIG. 179 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 180 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 181 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 182 - Cristina Ataíde, "Espiral dos desejos", caderno de esboços, 2010.

FIG. 183 - Cristina Ataíde, "Artistas viajantes", caderno de esboços, 2010.

FIG. 184 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 185 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 186 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 187 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 188 - Catarina Leitão, "Invasive Species", aguarela e tinta Sumi sobre papel, integrada na exposição: Carpe Diem Arte e Pesquisa Lisboa, 2010. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 189 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 190 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 191 - Cristina Ataíde, caderno de esboços, 2010.

FIG. 192 - Cristina Ataíde, "Se o coração estivesse", 1998. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 193 - Cristina Ataíde, "Se o coração estivesse", 1998. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 194 - Cristina Ataíde, "Se o coração estivesse", 1998. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 195 - Cristina Ataíde, "Se o coração estivesse", 1998. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 196 - Cristina Ataíde, livro fechado, 2000. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 197 - Cristina Ataíde, "Desenhos de viagem", 2003. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 198 - Cristina Ataíde, "Memórias", 1997. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 199 - Cristina Ataíde, "Memórias", 1997. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 200 - Susana Piteira, "Vénus landscape book", pedra (capa), 1998.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 201 - Susana Piteira, "Vénus landscape book", desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com sementes, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 202 - Susana Piteira, "Série Autobiografia", técnica mista à base de têxteis, 2013.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 203 - Catarina Leitão, "Portable private garden", 2006. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 204 - Susana Piteira, "Vénus landscape book", desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com sementes, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 205 - Susana Piteira, "Vénus landscape book", desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com sementes, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 206 - Cristina Ataíde, "Mater Natura", pedra, 2004. Foto de Cristina Ataíde.

FIG. 207 - Susana Piteira, desenho a lapiseira sobre papel de máquina, 1992.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 208 - Susana Piteira, "Vénus landscape", pedra, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 209 - Susana Piteira, "Vénus landscape", pedra, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 210 - Susana Piteira, "Vénus landscape", pedra, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 211 - Susana Piteira, "Vénus landscape", pedra, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 212 - Susana Piteira, "Vénus landscape", pedra, 1998. Foto de Susana Piteira.

FIG. 213 - Susana Piteira, "Série Autobiografia", 2013. Foto de Susana Piteira.

FIG. 214 - Catarina Leitão, "Uplift", 2008. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 215 - Catarina Leitão, "Invasive Species", 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 216 - Catarina Leitão, "Natureza domesticada", tecido, carpete, esferovite e tinta acrílica, 2002. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 217 - Catarina Leitão, "Uplift", 2008. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 218 - Catarina Leitão, "Uplift", 2008. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 219 - Catarina Leitão, "Invasive Species", 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 220 - Catarina Leitão, "Invasive Species", 2011. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 221 - Cristina Ataíde, Ateliê Lisboa, 2014. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 222 - Cristina Ataíde, Ateliê Lisboa, 2014. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 223 - Cristina Ataíde, Ateliê Lisboa, 2014. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 224 - Susana Piteira, Ateliê Aveiras, 2014. Foto de Francisco Lança.

FIG. 225 - Susana Piteira, Ateliê Aveiras, 2014. Foto de Francisco Lança.

FIG. 226 - Susana Piteira, Ateliê Aveiras, 2014. Foto de Francisco Lança.

FIG. 227 - Susana Piteira, "Natura", instalação de 13 peças em grés e porcelana com vidro, integrada na exposição: "Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo", Museu Nacional Soares dos Reis, 2014. Foto de Susana Piteira.

FIG. 228 - Catarina Leitão, Ateliê dos Coruchéus, Lisboa, 2014. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 229 - Catarina Leitão, Ateliê dos Coruchéus, Lisboa, 2014. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 230 - Catarina Leitão, Triangle residence, 2006. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 231 - Catarina Leitão, Ateliê dos Coruchéus, Lisboa, 2014. Foto de Joana Imaginário.

FIG. 232 - Catarina Leitão, Estudos para livros pop-up, Ateliê dos Coruchéus, Lisboa, 2014.

Foto de Joana Imaginário.

FIG. 233 - Susana Piteira, "Just Sculpture", integrada na exposição: "Just Sculpture" Galeria Gomes Alves 2, pedra mármore Alagoa, 2009. Foto de Susana Piteira.

FIG. 234 - Susana Piteira, "Just Sculpture", integrada na exposição: "Just Sculpture" Galeria Gomes Alves 2, pedra mármore, 2009. Foto de Susana Piteira.

FIG. 235 - Susana Piteira, "Membranas", Série "Natura Naturata / Natura Naturans", integrada na exposição: Museu de Alberto Sampaio, pedra mármore Alandromar, 2010.

Foto de Susana Piteira.

FIG. 236 - Catarina Leitão, "Survival Systems - Urban Action Catalog", pormenor, aguarela e grafite sobre papel, 2003 - 2004. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 237 - Catarina Leitão, "Livros", 1993-1994. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 238 - Catarina Leitão, "Instalação s/título", pasta de papel, papel, acrílico e mediuns acrílicos, 240x390x270cm, obra integrada na exposição: "Nature/Human Works", Gallery Korea, Nova York, 1995. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 239 - Catarina Leitão, "E Como Falas Baixo... Mal te Oiço", técnica mista, pasta de papel, papel, acrílico, mediuns acrílicos e cera de abelhas, 1996. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 240 - Catarina Leitão, "E Como Falas Baixo... Mal te Oiço", pormenor, técnica mista, pasta de papel, papel, acrílico, mediuns acrílicos e cera de abelhas, 1996. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 241 - Catarina Leitão, "A Casa", técnica mista, pasta de papel, papel, pano, esponja e acrílico, 270x450cm, obra integrada na exposição: "Acerca da solidão dos objetos", Galeria Arte Periférica, Lisboa, 1996. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 242 - Catarina Leitão, "A Casa", pormenor, técnica mista, pasta de papel, papel, pano, esponja e acrílico, 270x450cm, obra integrada na exposição: "Acerca da solidão dos objetos", Galeria Arte Periférica, Lisboa, 1996. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 243 - Cristina Ataíde, ateliê, Lisboa, 2014. Foto de Francisco Lança.

FIG. 244 - Susana Piteira, "Simpetra'94", pedra Brecha de Santo António, instalação de 3 elementos para espelho de água, Caldas da Rainha, 1994. Foto de Susana Piteira.

FIG. 245 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", livro de projetos, 2001. Foto de Catarina Leitão.

FIG. 246 - Catarina Leitão, "A.R.D. (Artificial Retreat Devices)", livro de projetos, 2001. Foto de Catarina Leitão.

## ANEXO 2

### IMAGENS



FIG. 1  
Cristina Ataíde  
"Steps of thousand monks"  
Pétalas sobre papel  
A3 (aprox.)  
2014



FIG. 2  
Cristina Ataíde  
"Steps of thousand monks"  
Pétalas sobre papel  
A3 (aprox.)  
2014



FIG. 3  
Cristina Ataíde  
"Steps of thousand monks"  
Pétalas sobre papel  
A3 (aprox.)  
2014

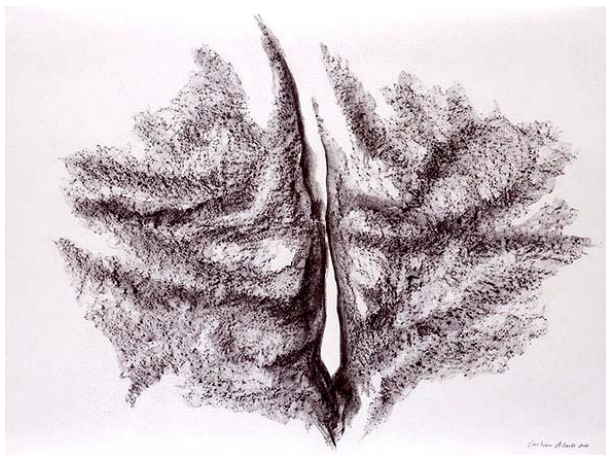


FIG. 4  
Cristina Ataíde  
"Pele"  
Grafite sobre papel  
120x155cm  
2006

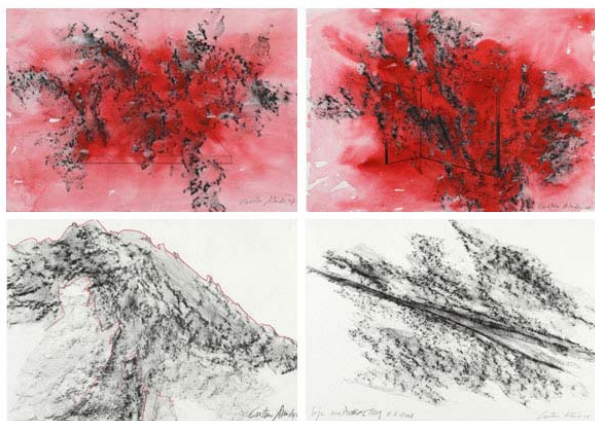


FIG. 5  
Cristina Ataíde  
"Pele #55, #64, #65 e #66"  
Grafite e pigmento vermelho sobre papel  
30x42cm  
2007 a 2009



FIG. 6  
Cristina Ataíde  
"Todas as Montanhas do Mundo  
#51"  
Lápis glasochrom sobre papel  
1,82x20m  
2012



FIG. 7  
Cristina Ataíde  
"Todas as Montanhas do Mundo #35"  
Lápis glasochrom sobre papel  
1,82x20m  
2010





FIG. 8  
Cristina Ataíde  
"Todas as Montanhas do Mundo #74"  
Lápis glasochrom sobre papel e madeira  
1,85x3,50m  
2013



FIG. 9  
Cristina Ataíde  
"Vestígios"  
Grafite, pigmento e linha sobre papel  
3x2x20 m  
2014



FIG. 10  
Cristina Ataíde  
"Vestígios"  
Grafite, pigmento e linha sobre papel  
3x2x20 m  
2014

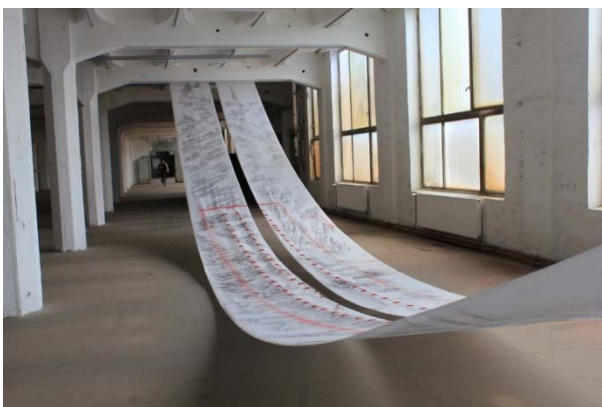


FIG. 11  
Cristina Ataíde  
"Vestígios"  
Grafite, pigmento e linha sobre papel  
3x2x20 m  
2014



FIG. 12  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões,  
representações, heranças ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro,  
porcelana, e contador indo-português  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 13  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões,  
representações, heranças ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro,  
porcelana, e contador indo-português  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 14  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões,  
representações, heranças ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro,  
porcelana, e contador indo-português  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 15  
Susana Piteira  
"Prazeres públicos sofrimentos privados"  
Instalação Multimédia, pedra, luz, som, DVD  
300X300X400cm  
2004



FIG. 16  
Susana Piteira  
"Prazeres públicos sofrimentos privados"  
Instalação Multimédia, pedra, luz, som, DVD  
300X300X400cm  
2004



FIG. 17  
Susana Piteira  
"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"  
Desenho directo na parede a grafite pura, vidro e porcelana  
2013





FIG. 18  
Susana Piteira  
"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"  
Desenho directo na parede a grafite pura, vidro e porcelana  
2013



FIG. 19  
Catarina Leitão  
"Gabinete"  
Madeira, alumínio, Velcro e tecido  
80x30x20 cm  
2013



FIG. 20  
Catarina Leitão  
"Gabinete"  
Madeira, alumínio, velcro e tecido  
2013



FIG. 21  
Cristina Ataíde  
“M #3 (da série Todas as Montanhas do Mundo)”  
Bronze  
10x44x14,5cm  
2008



FIG. 22  
Cristina Ataíde  
“Montanha Suspensa”  
Lápis Glasochrom em papel de aguarela  
impresso, papel vegetal e aro de metal  
152x420x420 cm (desenho com 12,50m)  
2012



FIG. 23  
Cristina Ataíde  
“Montanha Suspensa”  
Lápis Glasochrom em papel de aguarela  
impresso, papel vegetal e aro de metal  
152x420x420 cm (desenho com 12,50m)  
2012



FIG. 24  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Elemento em fase de processo, de Instalação de trabalho público, pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras  
2004



FIG. 25  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Elemento em fase de processo, de Instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras  
2004



FIG. 26  
Catarina Leitão  
"The Body in the Garment in the Furniture in the Room"  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 27  
Catarina Leitão  
“The Body in the Garment in the Furniture in the Room”  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 28  
Catarina Leitão  
“A.R.D. (Artificial Retreat Devices)”  
Tecido, metal, relva artificial e som  
Dimensões variáveis  
2001



FIG. 29  
Catarina Leitão  
“A.R.D. (Artificial Retreat Devices)”  
Tecido, metal, relva artificial e som  
Dimensões variáveis  
2001



FIG. 30  
Susana Piteira  
“Solilóquio”  
Instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais, Parque dos Poetas  
Oeiras  
Maquete  
2001/4/12





FIG. 31  
Susana Piteira  
Projeto do Jardim da Alagoa  
Carcavelos  
Maquete  
Pedra  
2001

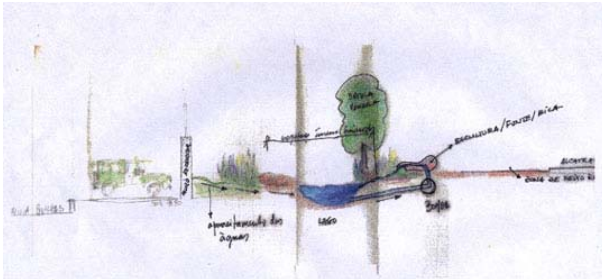


FIG. 32  
Susana Piteira  
Projeto do Jardim da Alagoa  
Carcavelos  
A3 (aprox.)  
2001

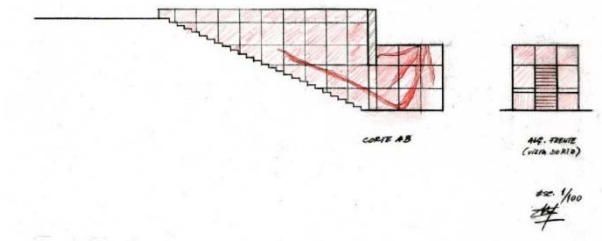


FIG. 33  
Susana Piteira  
"Peep-Show: Um Não Lugar"  
Projecto para Parque da Barquinha  
Desenho à escala de projecto a tinta e lapis de grafite e de cor sobre papel  
A4 (aprox.)  
2008



FIG. 34  
Susana Piteira  
"Peep-Show: Um Não Lugar"  
Projecto para Parque da Barquinha  
Desenho à escala de projecto a tinta e lapis de grafite e de cor sobre papel  
A4 (aprox.)  
2008



FIG. 35  
Cristina Ataíde  
"Manual de Instruções"  
Madeira, pigmento, sacos de plástico, passador  
e manual de instruções  
15x20x20cm  
2008



FIG. 36  
Cristina Ataíde  
"Montanha #2"  
Bronze, madeira, pigmento, vidro e caixa com  
manual de instruções  
15x20x20cm  
2008



FIG. 37  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças  
ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e  
contador indo-português, alguns elementos em vidro  
Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 38  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças  
ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e  
contador indo-português, alguns elementos em vidro  
Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 39  
Susana Piteira  
"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"  
Instalação de desenho a grafite, vidro e  
porcelana, elemento em vidro  
Quase Galeria / Espaço T, Porto  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 40  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Instalação de trabalho público, em pedra, vidro e  
plantas naturais para Parque dos Poetas  
Oeiras  
2012



FIG. 41  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões,  
representações, heranças ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro,  
porcelana, e contador indo-português, elemento  
em porcelana  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 42  
Cristina Ataíde  
"Lar Doce Lar"  
Lápis glasochrom sobre papel impresso  
1,82 x 30m  
2013



FIG. 43  
Cristina Ataíde  
"Time/Weather"  
Pigmento sobre papel  
A3 (aprox.)  
2013



FIG. 44  
Cristina Ataíde  
"Time/Weather"  
Pigmento sobre papel  
A3 (aprox.)  
2013



FIG. 45  
Cristina Ataíde  
"Le tee de Nur-Jahan"  
Residência Artística em Ifity  
Marrocos  
2013



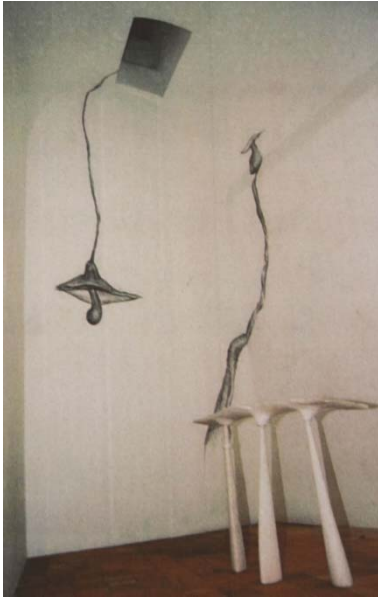


FIG. 46  
Susana Piteira  
"Lusografias"  
Instalação de desenho sobre parede caiada e escultura em pedra.  
Sacristia da Igreja de S, Vicente, Évora  
2000



FIG. 47  
Susana Piteira  
"Lusografias"  
Instalação de desenho sobre parede caiada e escultura em pedra.  
Sacristia da Igreja de S, Vicente, Évora  
2000



FIG. 48  
Susana Piteira  
"Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape..."  
Pedra e grafite sobre estuque  
Galeria Gomes ALves, Guimarães  
Dimensões variáveis  
2003



FIG. 49  
Susana Piteira  
“Beleza ou Natureza e Arte ou, ainda, Venus Landscape...”  
Pedra e grafite sobre estuque  
Galeria Gomes ALves, Guimarães  
Dimensões variáveis  
2003



FIG. 50  
Susana Piteira  
“Trompe l'oeil, le coeur et la raison”  
Instalação de desenho a grafite, vidro e porcelana  
QuaseGaleria / Espaço T, Porto  
Elementos em vidro, dimensões variáveis  
2013



FIG. 51  
Susana Piteira  
“Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações”  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, elementos em vidro, contador indo português  
Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 52  
Susana Piteira  
"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"  
Pedra mármore do chão do atrium do Espaço T,  
reproduzida em desenho na parede da galeria  
Porto  
2013



FIG. 53  
Cristina Ataíde  
"Todas as Montanhas do Mundo  
#48"  
Lápis glasochrom sobre papel  
1,85x3,50m  
2011



FIG. 54  
Cristina Ataíde  
"Todas as Montanhas do Mundo"  
Livro de esboços  
Lápis sobre papel  
2008

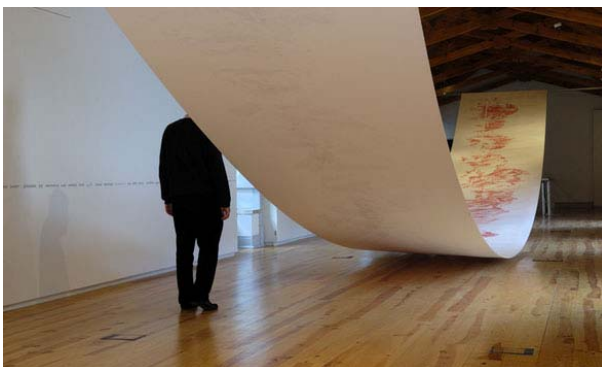


FIG. 55  
Cristina Ataíde  
"Suspender o ar"  
Casa da Cerca. Almada  
Lápis glasochrom sobre papel  
1,82 x 20m  
2010



FIG. 56  
Susana Piteira  
"O Século Primeiro Depois de Beatriz"  
Instalação de 3 elementos em pedra pintada e 27 gravuras  
Dimensões das gravuras 100x70, dimensão dos elementos escultóricos variável  
Sala São José do Egípto, Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora  
2007



FIG. 57  
Susana Piteira  
"O Século Primeiro Depois de Beatriz"  
Instalação de 3 elementos em pedra pintada e 27 gravuras  
Dimensões das gravuras 100x70, dimensão dos elementos escultóricos variável  
Sala São José do Egípto, Colégio do Espírito Santo, Universidade de Évora  
2007



FIG. 58  
Susana Piteira  
"Art al Vent"  
Linha e pano de algodão  
2008





FIG. 59  
Susana Piteira  
"Art al Vent"  
Linha e pano de algodão  
2008



FIG. 60  
Catarina Leitão  
"Survival Systems"  
Impressão digital montado em estruturas de  
alumínio  
2004



FIG. 61  
Catarina Leitão  
"Survival Systems - Urban Action Catalog"  
Pormenor  
Aquarela e grafite sobre papel  
2003 – 2004



FIG. 62  
Catarina Leitão  
"Instalação de teto"  
Pano, papel, plástico e acrílico  
350x355 (área da sala)  
1997



FIG. 63  
Catarina Leitão  
"The Closet"  
Pano, papel, plástico, alumínio e acrílico  
292x233x172cm  
1997 – 1998



FIG. 64  
Catarina Leitão  
"The Closet"  
Pano, papel, plástico, alumínio e acrílico  
292x233x172cm  
1997 - 1998



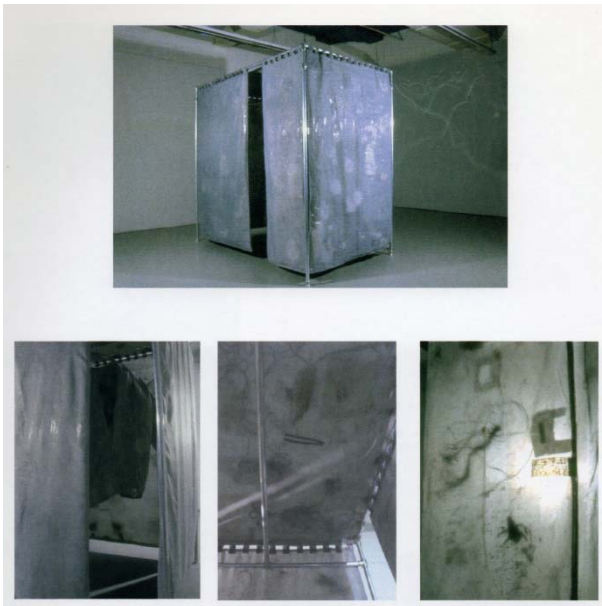


FIG. 65  
Catarina Leitão  
"Collapsible Room I"  
Pano, plástico, pasta de papel e tubos metálicos  
244x244x152cm  
1998

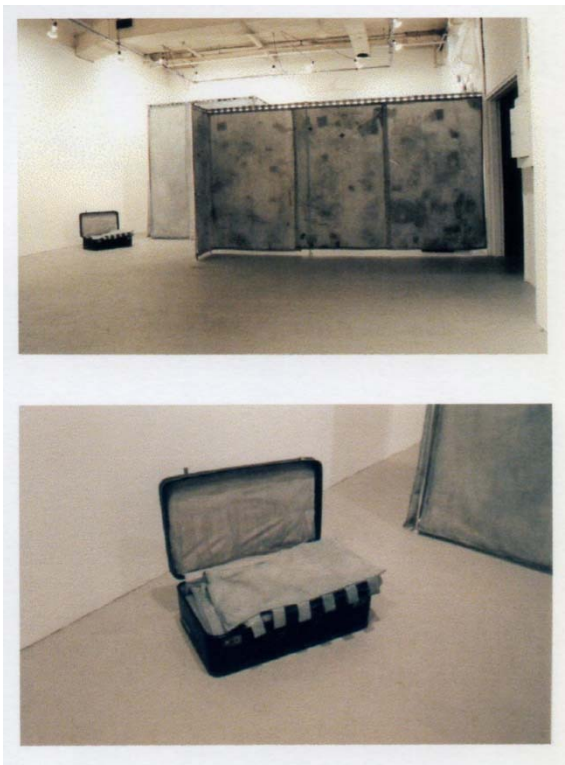


FIG. 66  
Catarina Leitão  
"Collapsible Room I"  
Pano, plástico, pasta de papel e tubos metálicos  
244x244x152cm  
1998



FIG. 67  
Catarina Leitão  
"Room"  
275x244x244cm  
1999



FIG. 68  
Catarina Leitão  
"Room"  
275x244x244cm  
1999



FIG. 69  
Catarina Leitão  
"The Body in the Garment in the  
Furniture in the Room"  
Impressão inkjet  
1999





FIG. 70  
Catarina Leitão  
"The Body in the Garment in the Furniture in the Room"  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 71  
Catarina Leitão  
"A.R.D. (Artificial Retreat Devices)"  
Tecido, metal, relva artificial e som  
Dimensões variáveis  
2001



FIG. 72  
Catarina Leitão  
"A.R.D. (Artificial Retreat Devices)"  
Tecido, metal  
Dimensões variáveis  
2001



FIG. 73  
Catarina Leitão  
"The Body in the Garment in the Furniture in the Room"  
A4 (aprox.)  
1999

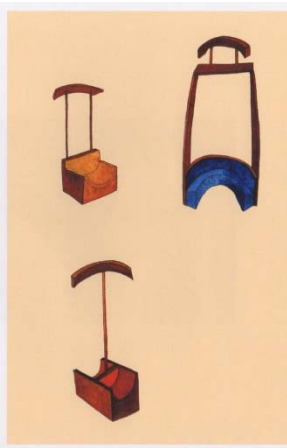
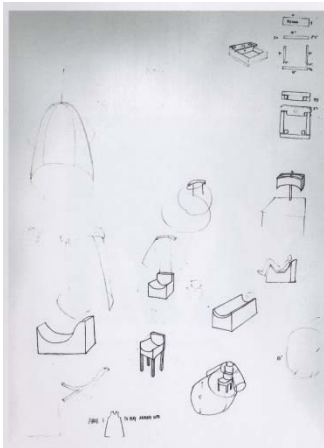


FIG. 74  
Catarina Leitão  
"The Body in the Garment in the Furniture in the Room"  
A4 (aprox.)  
1999



FIG. 75  
Catarina Leitão  
"Museu Portátil"  
2012



FIG. 76  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ" 2012  
Dimensão variáveis  
2012



FIG. 77  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Dimensão variáveis  
2012

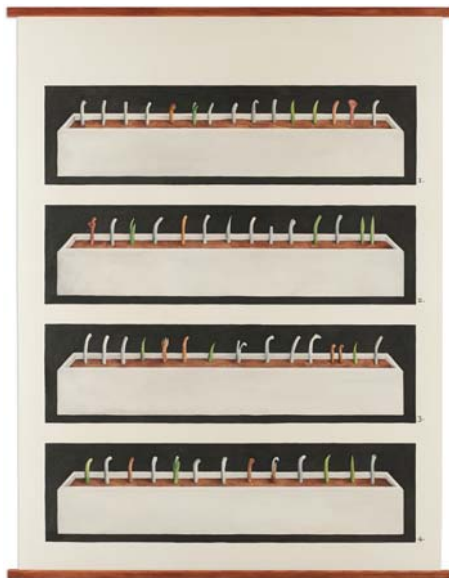


FIG. 78  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Aquarela sobre papel  
138x105 cm  
2012

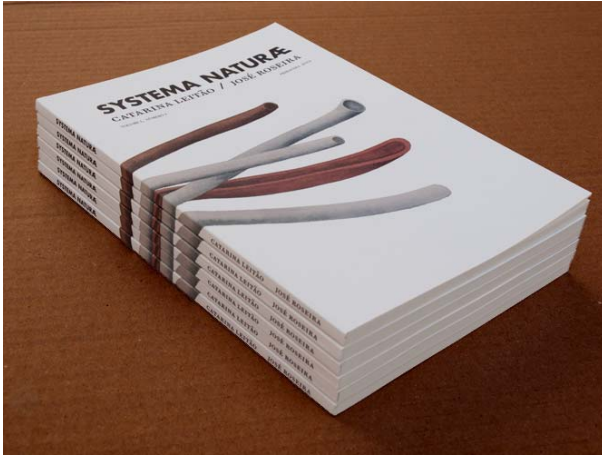


FIG. 79  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
2012



FIG. 80  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Aquarela sobre papel  
105x75cm  
2012

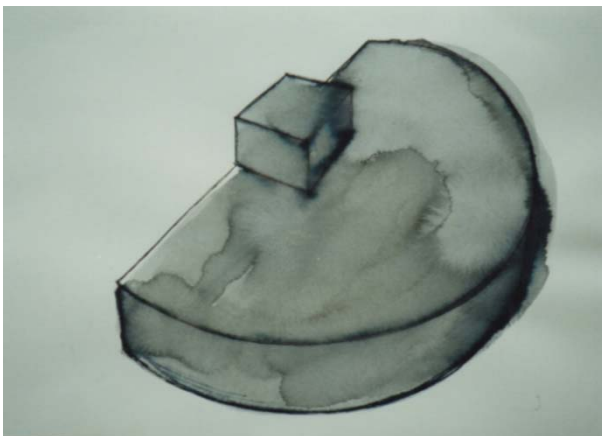


FIG. 81  
Cristina Ataíde  
"Mecanoplastias"  
Tinta sobre papel  
1992



FIG. 82  
Cristina Ataíde  
"Mecanoplastias"  
Tinta sobre papel  
1992



FIG. 83  
Cristina Ataíde  
"Série vermelha"  
Madeira e cera  
25x805x18cm  
1995

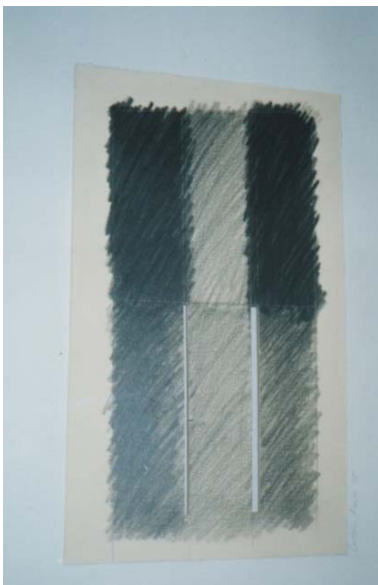


FIG. 84  
Cristina Ataíde  
"Série vermelha"  
Grafite e pastel sobre papel  
70x50x5cm  
1995





FIG. 85  
Cristina Ataíde  
“...Dos corpos ausentes”  
Cabos elétricos  
Dimensões variáveis.  
1996



FIG. 86  
Cristina Ataíde  
“...Dos corpos ausentes”  
Técnica mista sobre papel  
52x79cm  
1996



FIG. 87  
Cristina Ataíde  
“Ventres emersos”  
200 Merujonas (arame, fio de nylon e alcatrão)  
Dimensões variáveis.  
1997

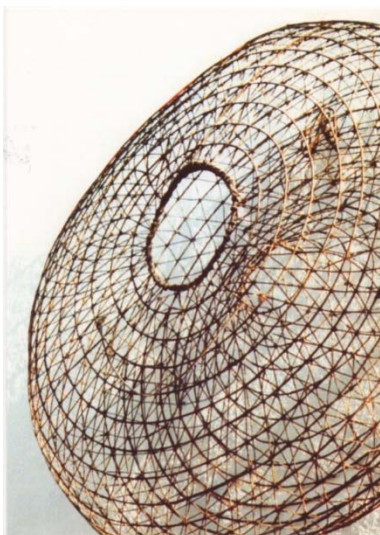


FIG. 88  
Cristina Ataíde  
“Ventres emersos”  
Merujonas  
Dimensões variáveis.  
1997



FIG. 89  
Susana Piteira  
“Natura: o doce sabor da desordem”  
Porcelana vidrada  
Fábrica de Cerâmica PP & A - S. Bernardo  
Alcobaça  
Instalação de 16 peças integrada na exposição:  
“Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo”  
Museu Nacional Soares dos Reis  
Dimensões variáveis.  
2014



FIG. 90  
Susana Piteira  
"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"  
Instalação de desenho a grafite, vidro e porcelana, elemento em vidro  
QuaseGaleria / Espaço T, Porto  
Dimensões variáveis.  
2013



FIG. 91  
Susana Piteira  
"S/título"  
Pedra



FIG. 92  
Susana Piteira  
"Knídia"  
Veludo, aço e técnica mista  
120x80x40 cm  
2014



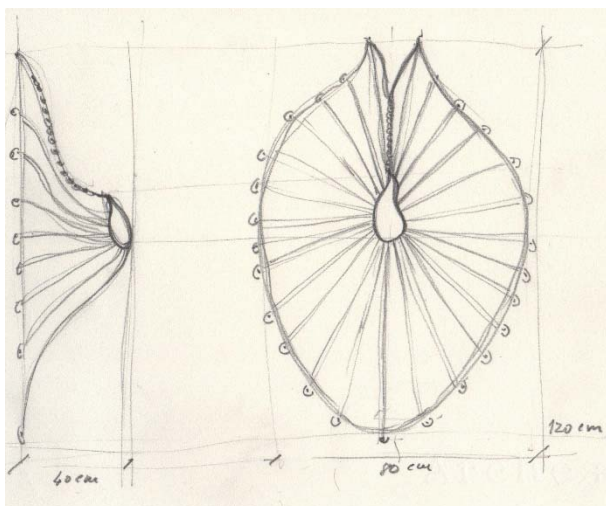


FIG. 93  
Susana Piteira  
"Knídia"  
Grafite sobre papel  
(A5 aprox.)  
2014



FIG. 94  
Catarina Leitão  
"A.R.D. (Artificial Retreat Devices)"  
Tecido, metal  
2001



FIG. 95  
Catarina Leitão  
"Natureza domesticada"  
Tecido, carpete, espuma e tinta acrílica  
2002



FIG. 96  
Catarina Leitão  
"Natureza domesticada"  
Tecido, carpete, espuma e tinta acrílica  
2002



FIG. 97  
Catarina Leitão  
"Thicket"  
Tinta Sumi sobre papel  
36x28 cm  
2007



FIG. 98  
Catarina Leitão  
"Thicket"  
Tinta Sumi sobre papel  
41x31 cm  
2007



FIG. 99  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Pormenor  
Aquarela e tinta Sumi sobre papel  
2011



FIG. 100  
Catarina Leitão  
“Invasive Species”  
Aquarela e tinta Sumi sobre papel  
56x76 cm  
2011



FIG. 101  
Cristina Ataíde  
“Montanhas leves”  
Papel vegetal e pigmento vermelho  
150x230x10cm  
2014



FIG. 102  
Cristina Ataíde  
“Montanhas leves”  
Papel vegetal e pigmento vermelho  
2014



FIG. 103  
Cristina Ataíde  
“Montanhas leves” e “Skyline de São Paulo e de Lisboa”  
Lápis Glascrochrom sobre papel de aquarela de 300gr  
10m comprimento e 1,52m largura  
2014



FIG. 104  
Cristina Ataíde  
"Pele"  
Grafite sobre papel  
115x155 cm (cada desenho)  
2007 a 2009



FIG. 105  
Cristina Ataíde  
"Durante o Rio"  
Pigmento e rio sobre papel  
2x 42x30cm  
2004



FIG. 106  
Cristina Ataíde  
"Depois o Rio #20 e #27"  
Pigmento e gouache sobre papel  
42x30cm  
2005





FIG. 107  
Susana Piteira  
"Reservas e sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações"  
Instalação de desenho a grafite pura, vidro, porcelana, e contador indo-português, dois elementos em porcelana  
Galeria da Universidade / M. Nogueira da Silva, Braga  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 108  
Susana Piteira  
"Série Luxúria"  
Desenho a lápis de aguarela sobre papel Cartridge Smooth Surface 130gr.  
21X14,5cm  
2013

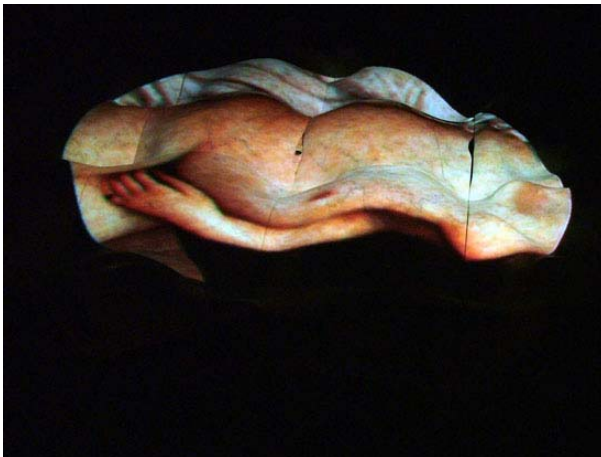


FIG. 109  
Susana Piteira  
"Prazeres Públicos, Sofrimentos Privados"  
Instalação multimédia  
Projeção de vídeo sobre elemento em pedra mármore  
Cisterna da Casa da Cerca, Almada  
300X300X400cm  
2004



FIG. 110  
Susana Piteira  
"Série Luxúria"  
Desenho a lápis grafite e lápis aguarela sobre papel  
Carttridge Smooth Surface 130gr  
14,5X21cm  
2013



FIG. 111  
Cristina Ataíde  
"Fonte #13 e #12"  
Acrílico, grafite e darwi sobre papel  
32x23 cm  
1999



FIG. 112  
Cristina Ataíde  
"Fonte"  
Acrílico, grafite e darwi sobre papel  
Pormenores  
1999



FIG. 113  
Cristina Ataíde  
"Fonte #22 e #1"  
Grafite, acrílico e darwi sobre papel  
32x23 e 76x56 cm  
1999



FIG. 114  
Catarina Leitão  
“The Body in the Garment in the Furniture in the Room”  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 115  
Catarina Leitão  
“The Body in the Garment in the Furniture in the Room”  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 116  
Catarina Leitão  
“The Body in the Garment in the Furniture in the Room”  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999



FIG. 117  
Catarina Leitão  
“The Body in the Garment in the Furniture in the Room”  
Tecido, tinta acrílica, madeira e som  
244x140x140cm  
1999

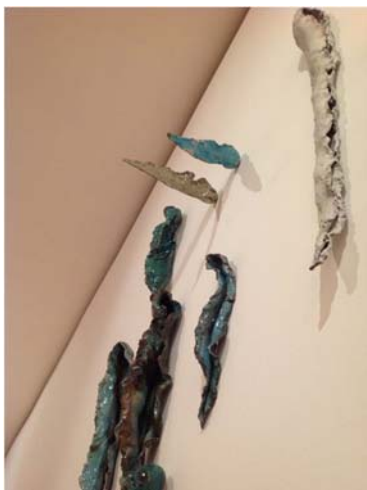


FIG. 118  
Susana Piteira  
"Natura"  
13 peças de escultura em grés, porcelana e vidrado (parede e  
pousar)  
Exposição "Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo"  
Museu Nacional Soares dos Reis  
Dimensões variáveis.  
2014

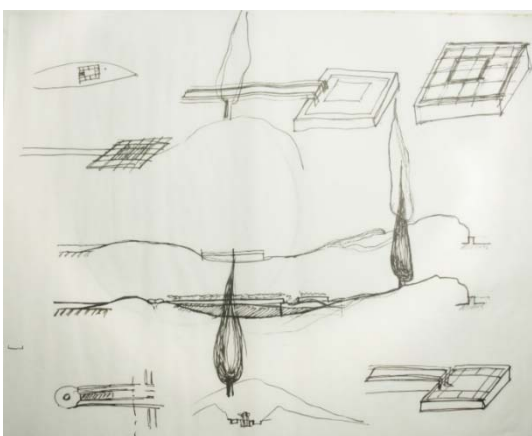


FIG. 119  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Grafite sobre papel  
Desenho a grafite sobre papel esquisso; estudo de  
pesquisa de ideias e conceito  
A3 (aprox.)  
2004

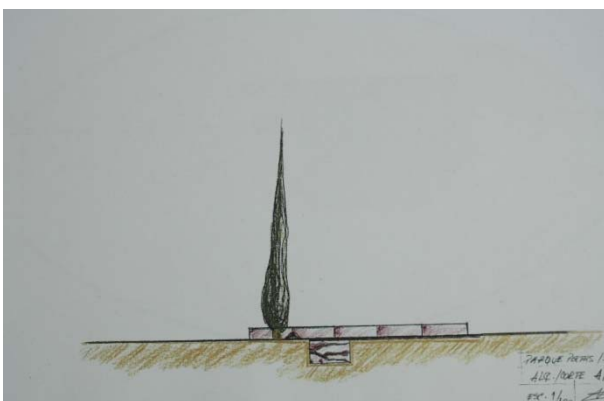


FIG. 120  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Instalação de trabalho público, em pedra, vidro e  
plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras  
2012  
Desenho de corte à escala 1/20, a lápis de  
carvão e a lápis de aguarela  
A4 (aprox.)  
2001/4





FIG. 121  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Instalação de trabalho público, em pedra, vidro e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras 2012  
Maquete à escala 1/20 de elemento em pedra (urna)  
2001/4



FIG. 122  
Susana Piteira  
"Solilóquio"  
Instalação de trabalho público, em pedra, ferro forjado e plantas naturais para Parque dos Poetas, Oeiras  
Primeiro projecto censurado pela CMO  
Maquete  
2001



FIG. 123  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Maquete  
2011



FIG. 124  
Susana Piteira  
"Natura"  
Porcelana vidrada  
Instalação de 16 peças integrada na exposição:  
"Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo"  
Museu Nacional Soares dos Reis  
Dimensões variáveis.  
2014



FIG. 125  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Maquete  
2011



FIG. 126  
Susana Piteira  
"Muípit"  
Intalação de quatro elementos em terracota de  
pasta cerâmica do Telheiro, para colocar em  
espelho de água  
II Simpósio de Escultura em Terracota  
Montemor-o-Novo, Maquete  
1998



FIG. 127  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Livro guia da exposição  
Impressão sobre papel  
3 exemplares  
2012

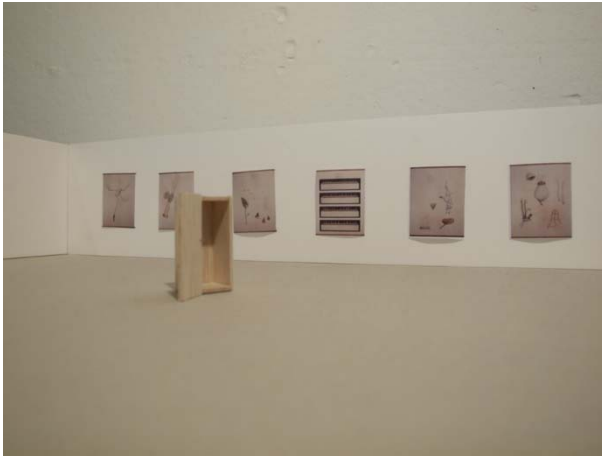


FIG. 128  
Catarina Leitão  
"Systema Naturæ"  
Maquete  
2011



FIG. 129  
Catarina Leitão  
"Atelier Portátil"  
Em construção  
Madeira  
2013

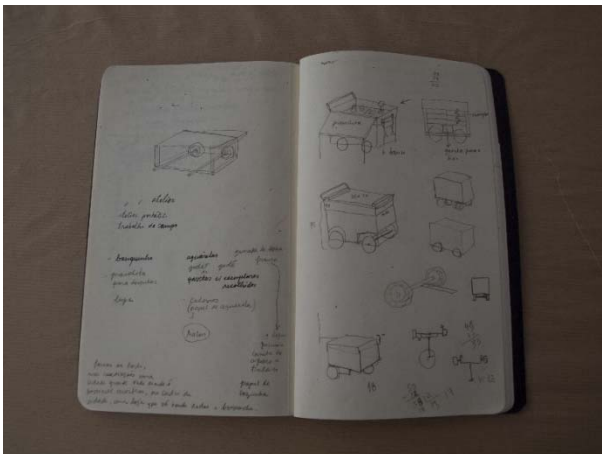


FIG. 130  
Catarina Leitão  
"Atelier Portátil"  
Caderno de esboços  
2013



FIG. 131  
Catarina Leitão  
"Ateliê Portátil Protótipo #1"  
2014



FIG. 132  
Cristina Ataíde  
“Desenhos de viagem #3 e #4”  
Aquarela e grafite sobre papel  
42x32 cm  
2003

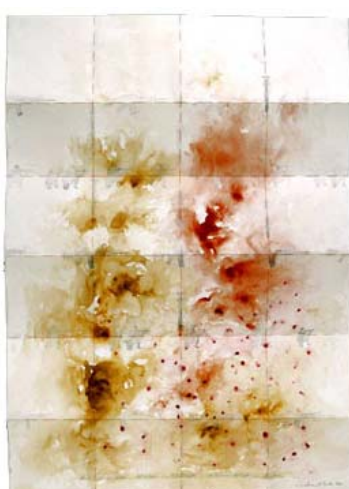


FIG. 133  
Cristina Ataíde  
“Desenhos de viagem #15 e #16”  
Aquarela e grafite sobre papel  
100x70cm  
2003



FIG. 134  
Cristina Ataíde  
“Cleaning the Earth”  
Residência Artística Feital  
2007





FIG. 135  
Cristina Ataíde  
"Time/Weather"  
Residência Artística em Ifitry, Marrocos  
Pigmento sobre papel  
A3 (aprox.)  
2013



FIG. 136  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
"Laboratórios Artísticos"  
Museu da Carris, Lisboa  
2013



FIG. 137  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
"Laboratórios Artísticos"  
Museu da Carris, Lisboa  
2013



FIG. 138  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
"Laboratórios Artísticos"  
Museu da Carris, Lisboa  
2013



FIG. 139  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
“Laboratórios Artísticos”  
Museu da Carris, Lisboa  
2013



FIG. 140  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
“Laboratórios Artísticos”  
Museu da Carris, Lisboa  
2013

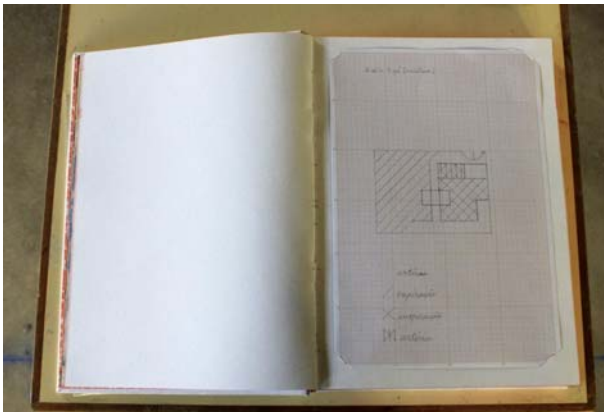


FIG. 141  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
“Laboratórios Artísticos”  
Museu da Carris, Lisboa  
2013



FIG. 142  
Cristina Ataíde e Thierry Simões  
Armazém 145  
“Laboratórios Artísticos”  
Museu da Carris, Lisboa  
2013

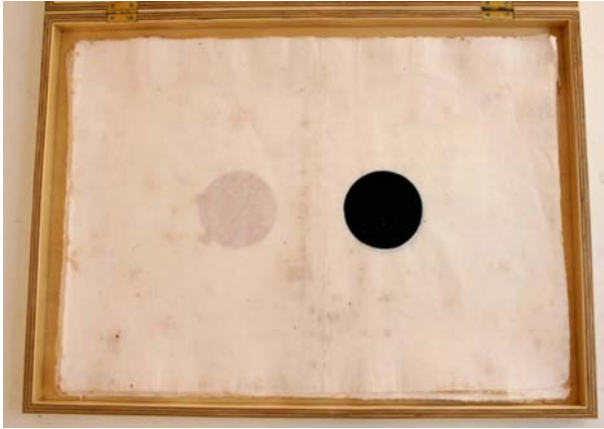


FIG. 143  
Cristina Ataíde  
"Eclipse"  
Madeira e tinta sobre papel do Observatório  
Astronómico de Lisboa  
Galeria Graphos:Brasil, Rio de Janeiro  
2013

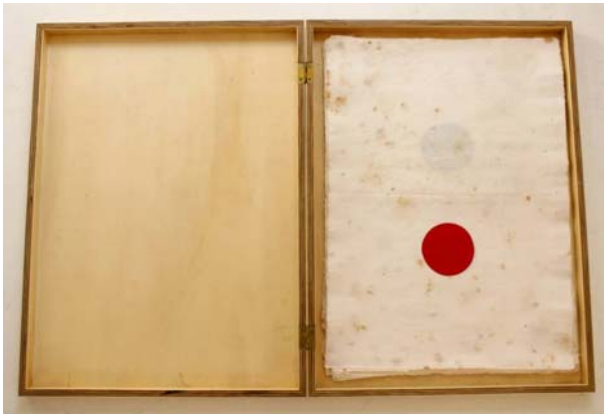


FIG. 144  
Cristina Ataíde  
"Eclipse"  
Madeira e tinta sobre papel do Observatório  
Astronómico de Lisboa  
Galeria Graphos:Brasil, Rio de Janeiro  
2013



FIG. 145  
Catarina Leitão  
"Atelier Portátil"  
2014



FIG. 146  
Catarina Leitão  
"Atelier Portátil"  
2014





FIG. 147  
Catarina Leitão  
"Atelier Portátil"  
2014



FIG. 148  
Catarina Leitão  
"Os Portáteis" no atelier  
Dimensões variáveis  
2013



FIG. 149  
Catarina Leitão  
"Os Portáteis" no atelier  
Dimensões variáveis  
2013





FIG. 150  
Catarina Leitão  
"Gabinete"  
Técnica mista, madeira, alumínio, Velcro, tecido  
e papel  
80x30x20 cm (fechado)  
2013



FIG. 151  
Catarina Leitão  
"Gabinete"  
Técnica mista, madeira, alumínio, Velcro, tecido  
e papel  
80x30x20 cm (fechado)  
2013



FIG. 152  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Goa, Cantanhede e Lisboa  
18x18cm  
2002



FIG. 153  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Goa, Cantanhede e Lisboa  
18x18cm  
2002



FIG. 154  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Goa, Cantanhede e Lisboa  
18x18cm  
2002

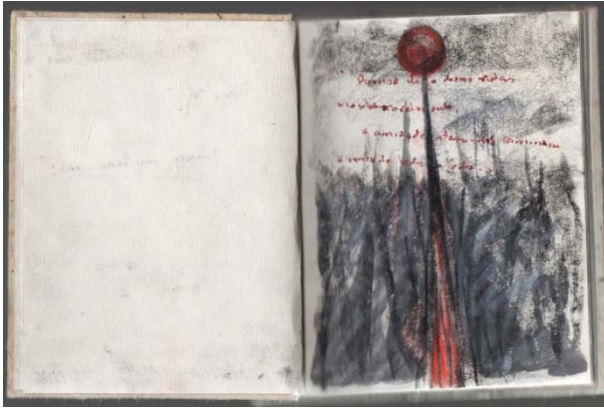


FIG. 155  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Cantanhede  
16x18cm  
2004

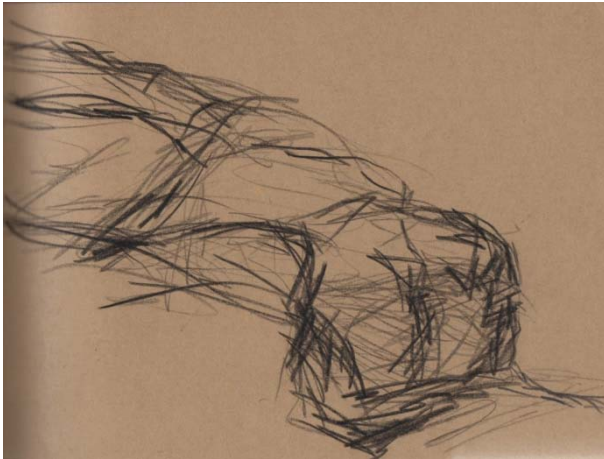


FIG. 156  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
"Livro de pedras do Monte da Lua" Guangxi,  
China  
26x17,5cm  
2008



FIG. 157  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
"Livro de pedras do Monte da Lua" Guangxi,  
China  
26x17,5cm  
2008



FIG. 158  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Pico, Açores  
21x13cm  
2010



FIG. 159  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Pico, Açores  
21x13cm  
2010



FIG. 160  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Em cima de um dromedário  
Vale do Drâa, Marrocos  
A5 (aprox.)  
2013

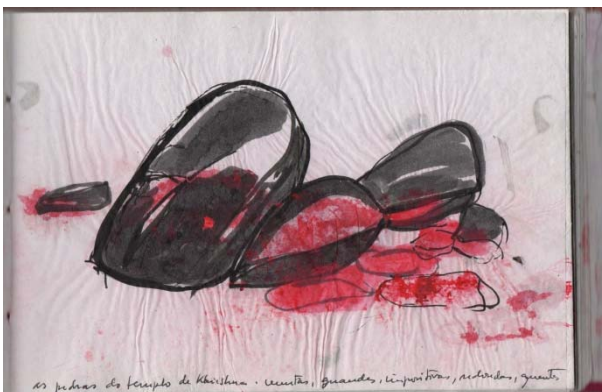


FIG. 161  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011





FIG. 162  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011



FIG. 163  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011



FIG. 164  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Montes Nilgins, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011

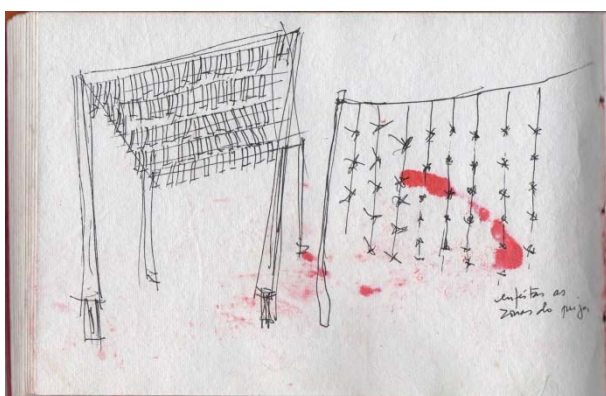


FIG. 165  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011

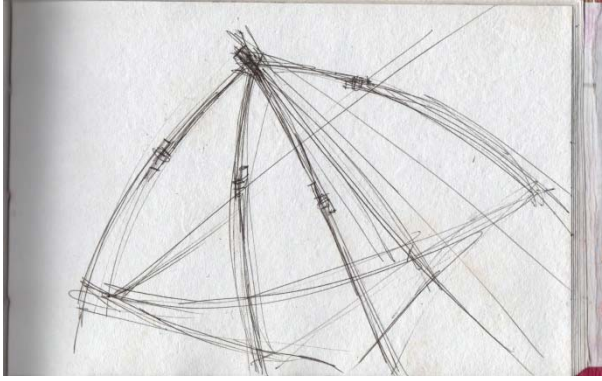


FIG. 166  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Cochi, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011

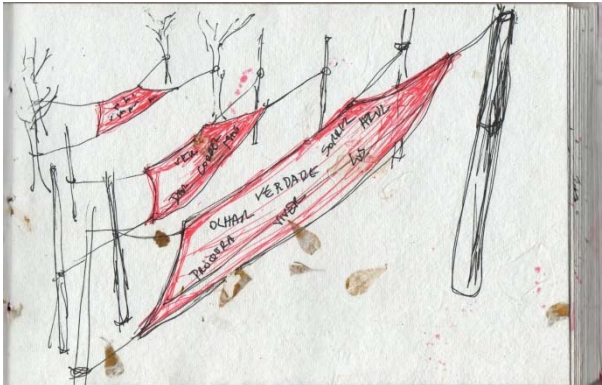


FIG. 167  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011

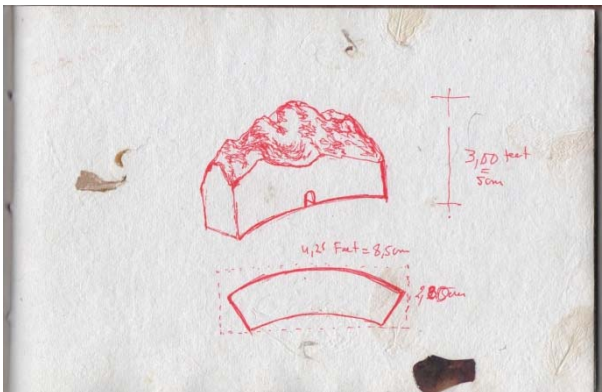


FIG. 168  
Cristina Ataíde  
Livro de Artista  
Mahabalipuram, sul da Índia  
27x17,5cm  
2011



FIG. 169  
Cristina Ataíde  
"Livros de listas"



FIG. 170  
Cristina Ataíde  
"Mesa suspensa"  
Madeira, fita de algodão  
Dimensões variáveis  
2012



FIG. 171  
Cristina Ataíde  
"Desejo"  
Fita de algodão  
Dimensões variáveis  
2008



FIG. 172  
Cristina Ataíde  
"Caderno de céus"  
13x21cm  
2010



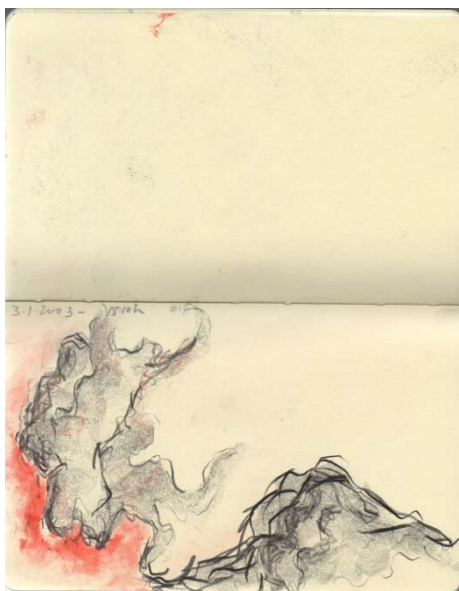


FIG. 173  
Cristina Ataíde  
"Caderno de céus"  
13x21cm  
2010

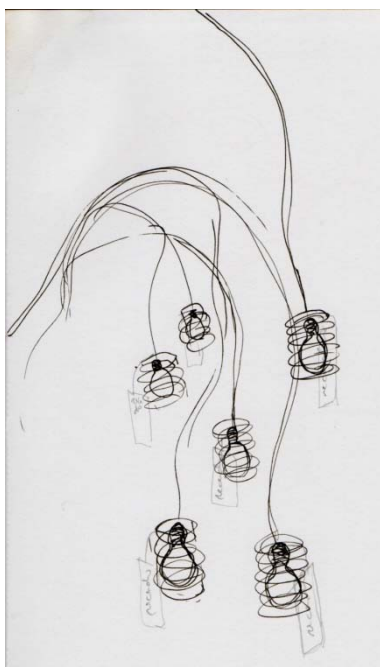


FIG. 174  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010



FIG. 175  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

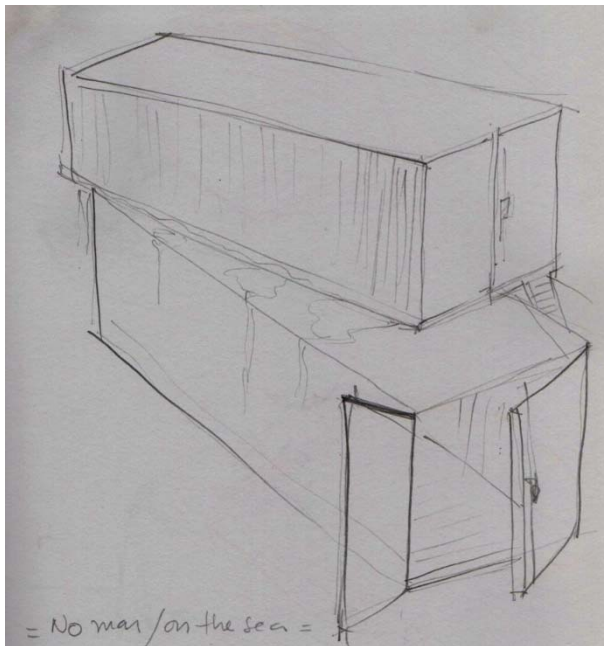


FIG. 176  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

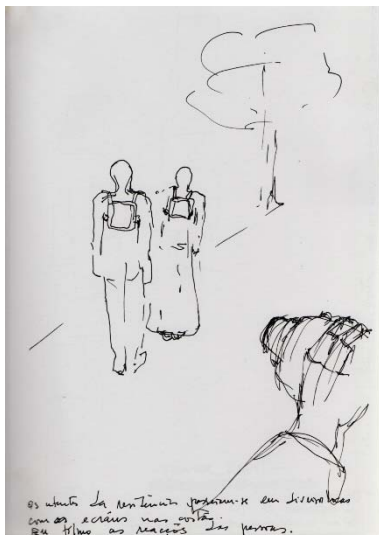


FIG. 177  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

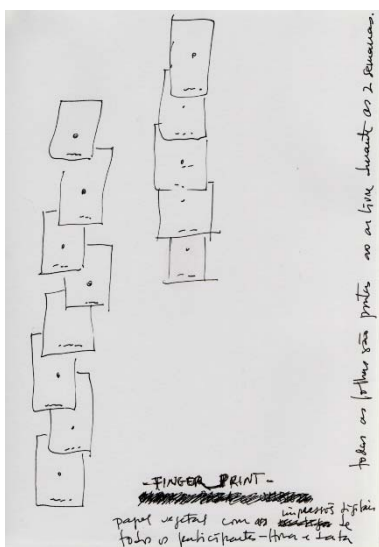


FIG. 178  
Cristina Ataíde  
"Finger Print"  
Caderno de esboços  
A4  
2010



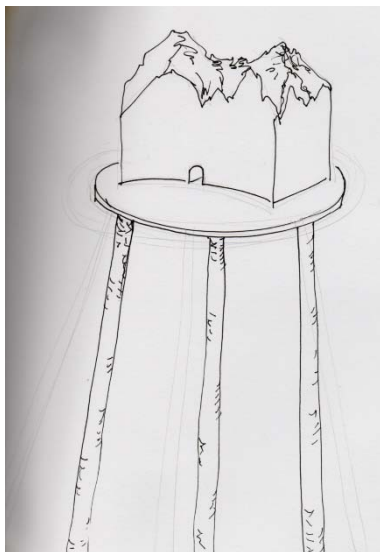


FIG. 179  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

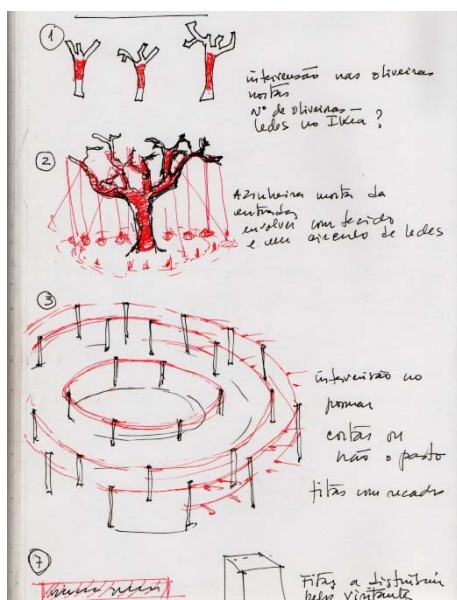


FIG. 180  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

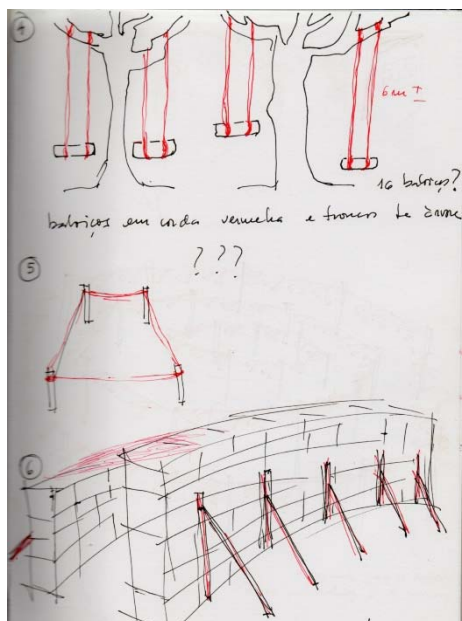


FIG. 181  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

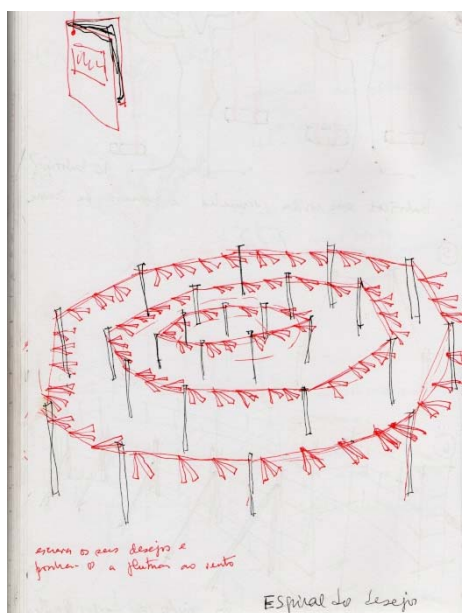


FIG. 182  
Cristina Ataíde  
"Espiral dos desejos"  
Caderno de esboços  
A4  
2010

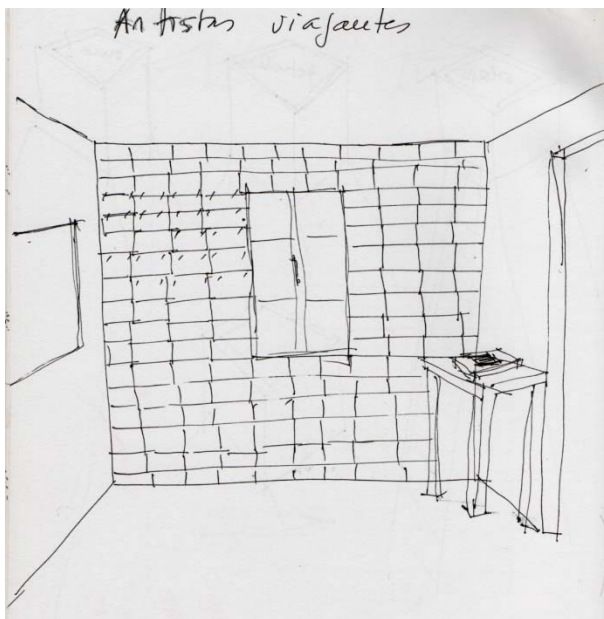


FIG. 183  
Cristina Ataíde  
"Artistas viajantes"  
Caderno de esboços  
A4  
2010

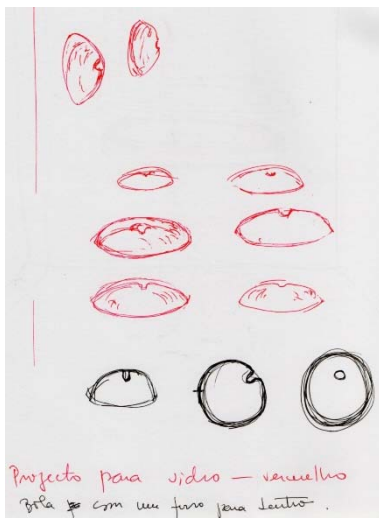


FIG. 184  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

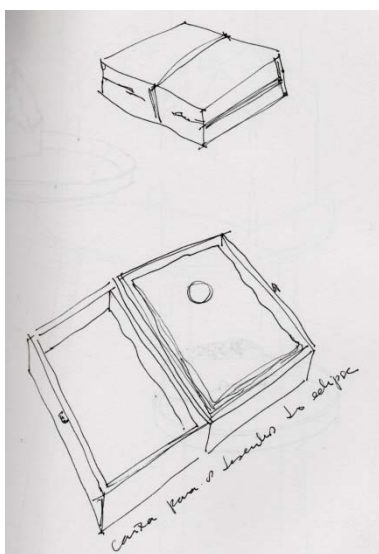


FIG. 185  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010



FIG. 186  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010



FIG. 187  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010



FIG. 188  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Aquarela e tinta Sumi sobre papel  
Exposição no Carpe Diem Arte e Pesquisa  
Lisboa  
Dimensões variáveis  
2010

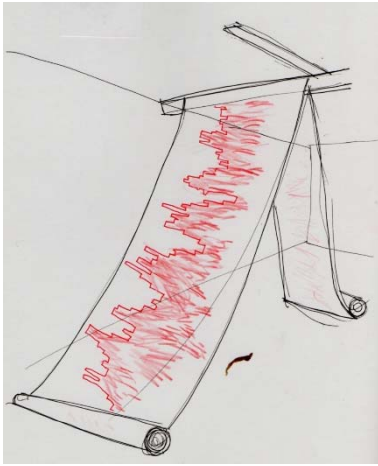


FIG. 189  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010



FIG. 190  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010

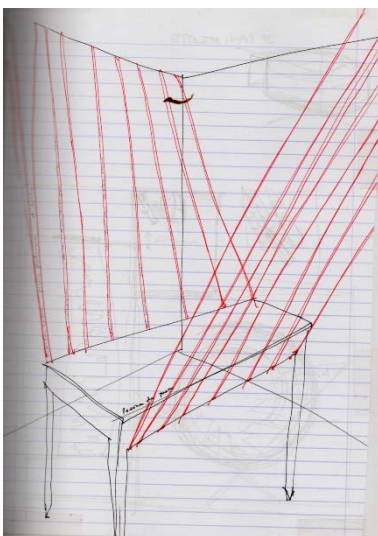


FIG. 191  
Cristina Ataíde  
Caderno de esboços  
A4  
2010





FIG. 192  
Cristina Ataíde  
"Se o coração estivesse"  
Técnica mista sobre cartão, rede e ferro  
33x50x3cm  
1998

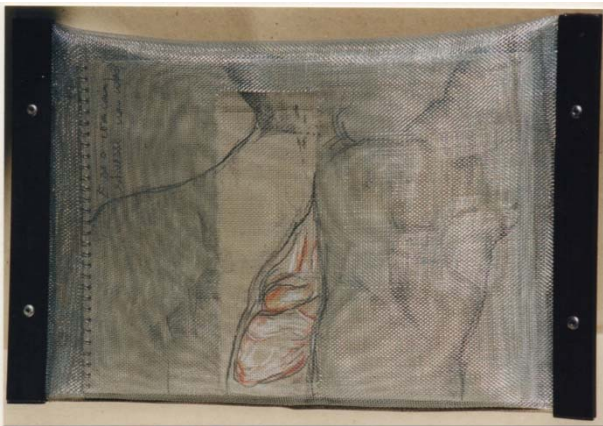


FIG. 193  
Cristina Ataíde  
"Se o coração estivesse"  
Técnica mista sobre cartão, rede e ferro  
33x50x3cm  
1998



FIG. 194  
Cristina Ataíde  
"Se o coração estivesse"  
Técnica mista sobre cartão, rede e ferro  
33x50x3cm  
1998

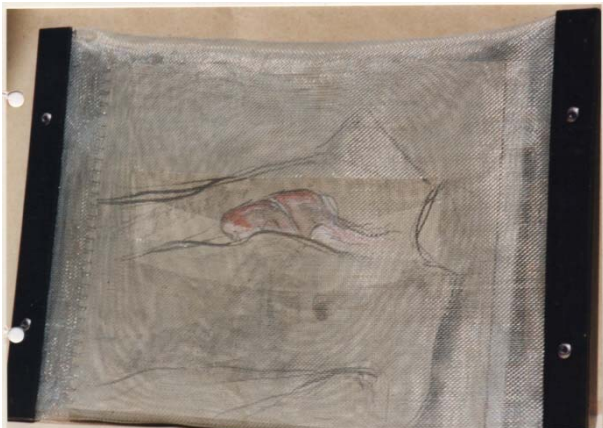


FIG. 195  
Cristina Ataíde  
"Se o coração estivesse"  
Técnica mista sobre cartão, rede e ferro  
33x50x3cm  
1998



FIG. 196  
Cristina Ataíde  
Livro fechado  
A5 (aprox.)  
2000



FIG. 197  
Cristina Ataíde  
"Desenhos de viagem"  
Madeira e técnica mista sobre papel  
20x3x18cm  
2003

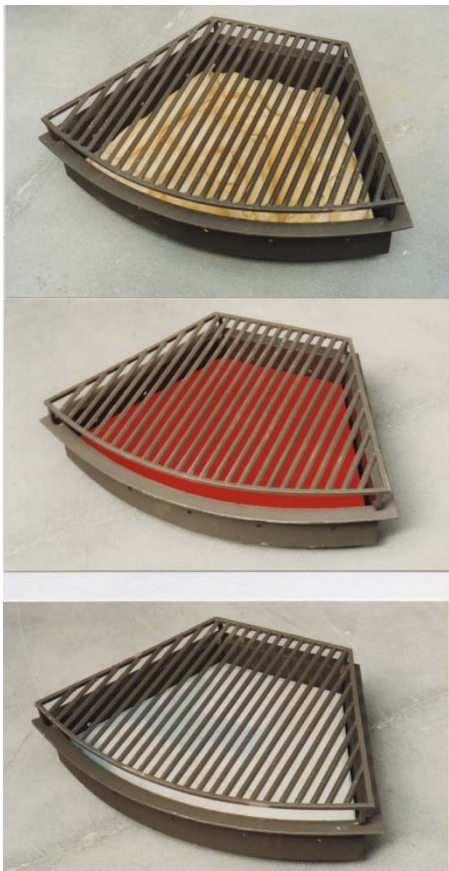


FIG. 198  
Cristina Ataíde  
"Memórias"  
Metal e materiais variados  
12x 18x64x49cm  
1997



FIG. 199  
Cristina Ataíde  
"Memórias"  
Metal e materiais variados  
12x 18x64x49cm  
1997

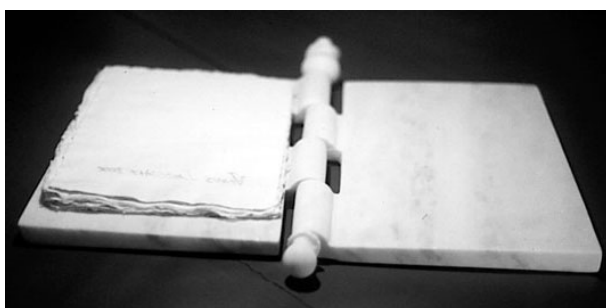


FIG. 200  
Susana Piteira  
"Vénus landscape book"  
Pedra (capa)  
6x27x47cm  
1998



FIG. 201  
Susana Piteira  
"Vénus landscape book"  
Desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com sementes  
6x27x47cm  
1998





FIG. 202  
Susana Piteira  
"Série Autobiografia"  
Técnica mista à base de têxteis  
20x20x4cm  
2013



FIG. 203  
Catarina Leitão  
"Portable private garden"  
Tecido, tinta acrílica, e tubo de alumínio  
165x127cm  
2006



FIG. 204  
Susana Piteira  
"Vénus landscape book"  
Desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com  
sementes  
27x47cm  
1998



FIG. 205  
Susana Piteira  
"Vénus landscape book"  
Desenho a grafite sobre papel de algodão feito à mão com  
sementes  
6x27x47cm  
1998

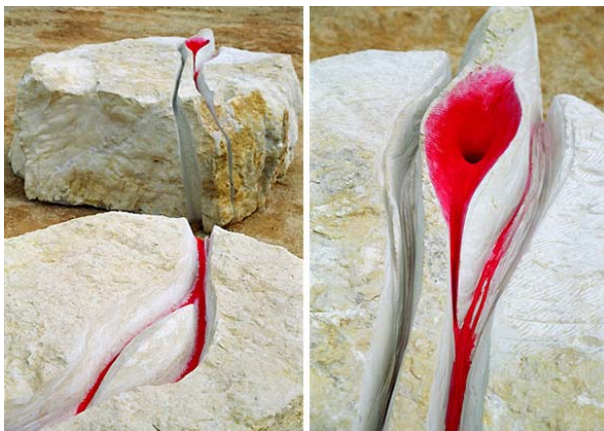


FIG. 206  
Cristina Ataíde  
"Mater Natura"  
Pedra  
Dimensões variáveis  
2004



FIG. 207  
Susana Piteira  
Desenho a lapiseira sobre papel de máquina  
A4  
1992



FIG. 208  
Susana Piteira  
"Vénus landscape"  
Pedra  
1998

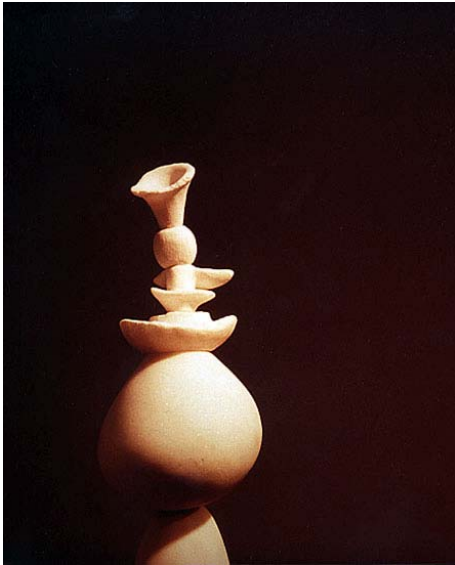


FIG. 209  
Susana Piteira  
"Vénus landscape"  
Pedra  
1998



FIG. 210  
Susana Piteira  
"Vénus landscape"  
Pedra  
1998



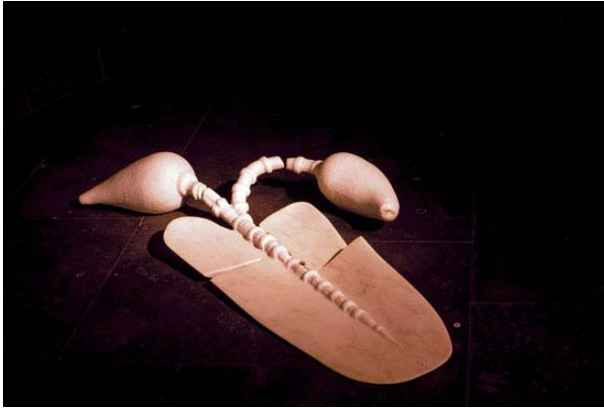


FIG. 211  
Susana Piteira  
"Vénus landscape"  
Pedra  
1998



FIG. 212  
Susana Piteira  
"Vénus landscape"  
Pedra  
1998



FIG. 213  
Susana Piteira  
"Série Autobiografia"  
20x20x4 cm  
2013



FIG. 214  
Catarina Leitão  
"Uplift"  
2008



FIG. 215  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Dimensões da caixa fechada 60x42x9cm  
2011



FIG. 216  
Catarina Leitão  
"Natureza domesticada - Comfortable Jungle"  
Tecido, carpete, esferovite e tinta acrílica  
Integrada na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian,  
Lisboa, Portugal  
Dimensões variáveis  
2002



FIG. 217  
Catarina Leitão  
"Uplift"  
2008



FIG. 218  
Catarina Leitão  
"Uplift"  
2008



FIG. 219  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Dimensões da caixa fechada 60x42x9cm  
2011



FIG. 220  
Catarina Leitão  
"Invasive Species"  
Dimensões variáveis  
2011



FIG. 221  
Cristina Ataíde  
Atelier Lisboa  
2014



FIG. 222  
Cristina Ataíde  
Atelier Lisboa  
2014



FIG. 223  
Cristina Ataíde  
Atelier Lisboa  
2014



FIG. 224  
Susana Piteira  
Atelier Aveiras  
2014



FIG. 225  
Susana Piteira  
Atelier  
Aveiras  
2014





FIG. 226  
Susana Piteira  
Atelier Aveiras  
2014



FIG. 227  
Susana Piteira  
"Natura"  
Instalação de 13 peças em grés e porcelana  
com vidrado, integrada na exposição:  
"Prometheus fecit – terra, água, mão e fogo"  
Museu Nacional Soares dos Reis  
Dimensões variáveis.  
2014



FIG. 228  
Catarina Leitão  
Atelier dos Coruchéus, Lisboa  
2014





FIG. 229  
Catarina Leitão  
Atelier dos Coruchéus, Lisboa  
2014



FIG. 230  
Catarina Leitão  
Triangle residence  
2006



FIG. 231  
Catarina Leitão  
Atelier dos Coruchéus, Lisboa  
2014



FIG. 232  
Catarina Leitão  
Estudos para livros pop-up  
Atelier dos Coruchéus, Lisboa  
2014



FIG. 233  
Susana Piteira  
"S/título"  
Integrada na exposição "Just Sculpture"  
Galeria Gomes Alves 2  
Pedra mármore Alagoa  
2009



FIG. 234  
Susana Piteira  
"S/título"  
Integrada na exposição "Just Sculpture"  
Galeria Gomes Alves 2  
Pedra mármore  
2009



FIG. 235  
Susana Piteira  
"Membranas"  
Série "Natura Naturata / Natura Naturans"  
Exposição Museu de Alberto Sampaio  
Pedra mármore Alandromar  
2010



FIG. 236  
Catarina Leitão  
"Survival Systems - Urban Action Catalog"  
Pormenor  
Aquarela e grafite sobre papel  
2003 - 2004



FIG. 237  
Catarina Leitão  
"Livros"  
Técnica mista, papel, acrílico e verniz  
Dimensões fechado: 19x14 cm  
16 páginas  
1993-1994





FIG. 238  
Catarina Leitão  
"Instalação s/título"  
Pasta de papel, papel, acrílico e mediuns acrílicos  
240x390x270cm  
Obra integrada na exposição "Nature/Human Works",  
Gallery Korea, Nova York  
1995

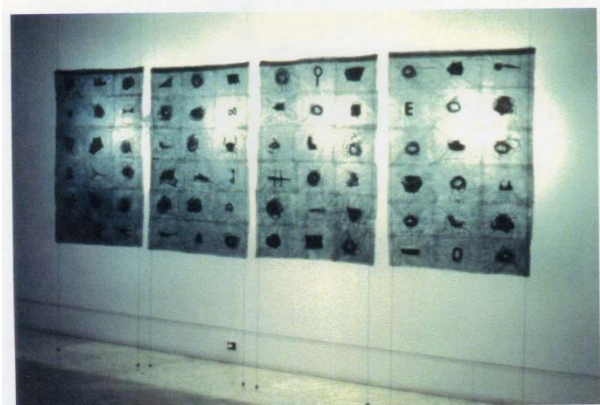


FIG. 239  
Catarina Leitão  
"E Como Falas Baixo... Mal te Oiço"  
Técnica mista, pasta de papel, papel, acrílico, mediuns acrílicos e cera de abelhas  
120x85cm cada peça  
1996



FIG. 240  
Catarina Leitão  
"E Como Falas Baixo... Mal te Oiço"  
Pormenor  
Técnica mista, pasta de papel, papel, acrílico, mediuns acrílicos e cera de abelhas  
120x85cm cada peça  
1996

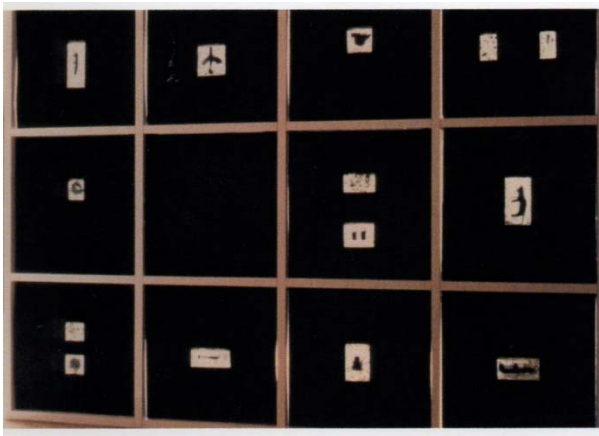


FIG. 241  
Catarina Leitão  
"A Casa"  
Técnica mista, pasta de papel, papel, pano, esponja e acrílico  
Obra integrada na exposição "Acerca da solidão dos objetos", Galeria Arte Periférica, Lisboa  
270x450cm  
1996

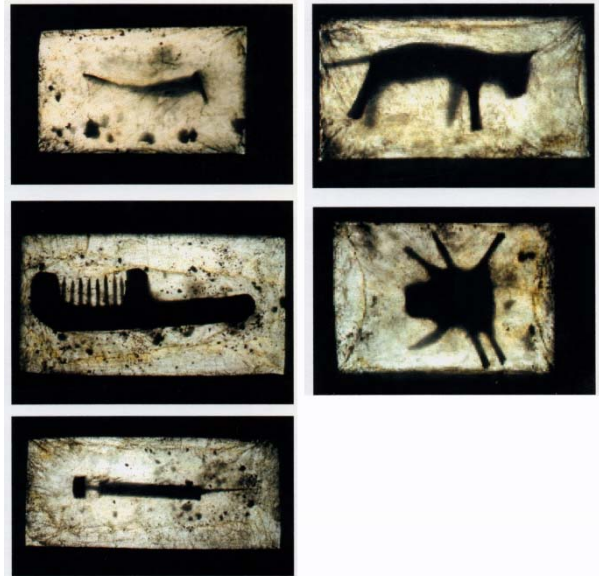


FIG. 242  
Catarina Leitão  
"A Casa"  
Pormenor  
Técnica mista, pasta de papel, papel, pano, esponja e acrílico  
Obra integrada na exposição "Acerca da solidão dos objetos", Galeria Arte Periférica, Lisboa  
270x450cm  
1996



FIG. 243  
Cristina Ataíde  
Atelier  
Lisboa  
2014



FIG. 244  
Susana Piteira  
"Simpetra'94"  
Pedra, Brecha de Santo António  
Instalação de 3 elementos para espalho de água  
Caldas da Rainha  
1994



FIG. 245  
Catarina Leitão  
“A.R.D. (Artificial Retreat Devices)”  
Livro de projetos  
2001



FIG. 246  
Catarina Leitão  
“A.R.D. (Artificial Retreat Devices)”  
Livro de projetos  
2001

**ANEXO 3**  
**ENTREVISTA**  
Catarina Leitão

**Joana Imaginário** - O que entendes por desenho?

**Catarina Leitão** - Desenhar é um processo de organizar ideias, de dar-lhes forma. Normalmente a ideia acontece e tem de ser transposta para um suporte físico. Também é possível desenhar sem saber ainda o que se está a pensar: posso descobrir ou ler a ideia *à posteriori*. Ou refazer a ideia.

O desenho funciona como escultura através da representação de formas detalhadas tridimensionais. Inspirados em desenhos de ilustração científica, representam de modo mais ou menos explicativo cada objeto mas, embora representativo não recorre às estratégias de apresentação de cortes, vistas, ampliações desta linguagem. Não se pretendem representações literais, é necessário alimentar a expansão da ficção e a criação de situações ambivalentes.

O processo do desenhar surge também como uma forma de projeto: inventar objetos possíveis. Mas a sua concretização na escultura não é possível porque a escultura é literal. É deste modo que a forma de projeto desenho para a escultura tem de ser anulado, nunca é direto, existe só como possibilidade. Os meus projetos de escultura e instalação não nascem no desenho bidimensional, crescem simultaneamente em discursos paralelos, e desenham-se diretamente no espaço. O projeto artístico procura articular estas duas vertentes: o campo bidimensional do desenho descritivo e controlado com a possibilidade do desenho no espaço com todas as componentes de imprevisibilidade e condicionamentos de contexto que possam acontecer. Elementos como a luz, gravidade, relação com o corpo e o espaço, são exemplos de questões, normalmente associadas ao domínio da escultura que se podem aplicar no desenho. O desenho deve aqui ser entendido como conceito expandido.

Interessa-me ter uma ideia e expandi-la, fazendo tudo parte de um grande bloco. Sobre a questão se a obra existe sozinha, ou se precisa do trabalho anterior para ser entendida, acho que o meu trabalho não se percebe partindo apenas de um desenho, é importante a ideia global. Fazer trabalhos soltos é dizer frases soltas.

**J. I.** - Mas tens um estilo, uma marca.

**C. L. –** É uma inevitabilidade. Não vejo isso tão claramente, vejo diferenças de uns desenhos para os outros, embora haja sempre coisas que se repetem. Por exemplo, as formas são sempre fechadas à exceção dos trabalhos da série *Thicket* em que usei a mancha negra e o branco do papel mas as formas são sempre delimitadas.

**J. I. -** Como seria a tua escultura sem o desenho?

**C. L. -** A minha escultura sem desenho não existe. O desenho é sempre mais importante. Talvez pudesse não fazer escultura mas tinha de fazer desenho embora depois de o fazer sinta a necessidade de trabalhar no espaço.

**J. I. -** A tua escultura surge, por vezes, antes do desenho.

**C. L. –** Mas penso esse tipo de escultura como desenho. Crio peças e depois faço desenhos no espaço. Este aspeto tem a ver com as questões da instalação. Há sempre desenho envolvido e não os consigo separar.

**J. I. –** No *Gabinete* se tivesses feito só a parte volumétrica dos ramos em madeira, sem o desenho, ela existiria do mesmo modo.

**C. L. –** Sim, mas eu penso em desenho. No desenho que se pode fazer e que é irrepetível.

**J. I. –** O desenho como composição no espaço, apesar da sua bidimensionalidade?

**C. L. –** É o desenho a três dimensões. Mas se calhar não é muito importante ser desenho ou ser escultura. Em *Systema Naturæ* há um outro lado do desenho. Vejo o desenho como uma representação no papel de um objeto no meio da folha, tridimensional, descritivo, e para mim esse tipo de desenho também se relaciona com a escultura. É sempre muito detalhado. Tem a ver com as representações da ilustração científica, e mostra como são os encaixes, o modo como as coisas entram e atuam umas nas outras, de uma forma mais ou menos explícita e clara. Nunca é um desenho expressivo, mas analítico, sem o ser. Esse tipo de trabalho fica sempre entre o desenho e o projeto escultura que depois não passou para o tridimensional. Não sinto essa necessidade porque acho que já está resolvido em desenho.

**J. I. –** Fica em aberto. Não precisas da forma tridimensional.

**C. L. –** Se eu precisar da forma tridimensional surge-me outro problema, fico com uma coisa literal que se refere ao desenho mas que não tem ambiguidade. Fica



um objeto. O desenho permite essa ambiguidade, permite criar uma ficção e se eu representar o objeto por esse lado ficcional.

**J. I.** – Seria o consumir da ideia no objeto.

**C. L.** – Não seria interessante.

**J. I.** – O objeto em si ficaria interessante e bastante apelativo.

**C. L.** – Já me colocaram essa questão, porque não fazer esculturas das formas desenhadas. Mas não me interessa fazer um objeto só por ser apetecível.

**J. I.** – A passagem para o cinema de animação já é uma forma de colocar o objeto no espaço, apesar de ser virtual. Já há movimento e a própria construção tornada visível.

**C. L.** – Permite criar uma narrativa e a possibilidade de ver o objeto de vários ângulos, mas mesmo assim não tem de ser literal e até dá bastante espaço para a tal ambiguidade que me interessa na história que se está a contar.

**J. I.** – Como o texto do José Roseira.

**C. L.** – Ele descreve os desenhos mas traz também a sua própria leitura e coloca-os em movimento, dá-lhes vida e é precisamente esse lado do texto do José que me levou a fazer as animações.

**J. I.** – Acabas por criar um mundo ficcional, antes, ou em vez da escultura.

**C. L.** – Mas há um espaço onde as formas existem.

**J. I.** – Mesmo se forem apenas desenhos expostos nas quatro paredes?

**C. L.** – Continua a existir o espaço da exposição, que é temporário.

**J. I.** – Por exemplo em *Systema Naturae* poderias ter exposto apenas os desenhos?

**C. L.** – Não. Nessa instalação existem os desenhos na parede, a prateleira que faz alusão ao mobiliário museológico para expor desenhos ou objetos e uma ligação à escola, tanto na própria bancada como na forma de poster escolar em que os desenhos estão montados. Tudo faz parte de uma estética do século XIX, que tentei recriar através das cores e das formas. Por fim o *Museu Portátil* no qual cabe toda a exposição. Tudo isto faz parte da mesma narrativa. Trabalho sempre em grandes conjuntos. Começo com os desenhos mas acabo por criar uma história que os envolve.

O trabalho *Systema Naturae* é constituído pelos desenhos, pela caixa, pelo mobiliário, pela exposição e pelo livro feito em colaboração com o José Roseira, que construiu a ficção através dos desenhos. Com esta publicação fundámos a

editora *Orbis Tertius*. A segunda publicação é suposto ser um filme, projeto que ainda não se concretizou. A ideia seria fazer um filme que descrevesse todo o processo, para completar o projeto que por ter tantas partes dificilmente voltará a existir como conjunto e para o tornar mais perceptível. Ao mesmo tempo decidimos falar do projeto mas de forma ficcionada. Eu trabalho muito assim e o José escreve também assim por isso as coisas articulam-se bem. Apesar desta fase do trabalho ter ficado em suspenso, ele acaba por continuar para o que estou a fazer neste momento. A ideia de museu portátil, da caixa e da obra em três estados, que é muito importante e atravessa toda a minha obra.

**J. I.** - Que outros artistas convocam ou provocam o teu trabalho, dentro do contexto de que “Criar é uma espécie de eco, de um artista para o outro”?

**C. L.** - Existem referências literárias como Vila-Matas com a *História abreviada da literatura portátil*. Acompanha-me o trabalho de Gordon Matta-Clark, William Kentridge, Francis Alys, pessoas muito ligadas ao desenho. Los Carpinteros, Raymond Pettibon, artista da Califórnia que traz a linguagem da banda desenhada para a alta cultura e trabalha também a área da música e Vito Acconci.

Interessa-me também a escultura minimalista e a relação do corpo e do objeto com o espaço, aspeto que faz parte das minhas preocupações desde o início, não só ao nível do desenho e da escultura, como da escala e da interação do corpo com o que o rodeia. Fiz dança durante muito tempo e ficou algo da performance que informa o meu trabalho atual e que me leva a construir pequenos espaços arquitetónicos, as roupas para o corpo entrar, sentar, estar de pé, com todas essas diretivas. Uma vontade de criar um cenário e estar lá dentro.

Houve outros artistas que me influenciaram em relação à escala, ao espaço e aos próprios materiais como o Claes Oldenburg e Lygia Clark.

Duchamp é uma referência incontornável e responsável por muitas questões e dúvidas que me acompanham.

**J. I.** – Tiveste o escultor Robert Morris como professor de mestrado em Nova York. Que influência teve no teu trabalho?

**C. L.** – Teve imensa influência. A questão da escultura, do corpo, da gravidade, na utilização de materiais como os feltros e até os seus textos.

**J. I.** - Qual a importância da aprendizagem e da pedagogia no teu trabalho?

**C. L.** – Durante o mestrado em Nova York (1997- 2000), tive o Robert Morris como professor em duas disciplinas, Teoria e Crítica e *Combined Media*. Em Teoria e Crítica, a partir de leituras e visitas a exposições, eram criadas discussões nas aulas. Todas as semanas tínhamos de escrever uma resenha crítica sobre uma exposição, que era lida na aula e todos os alunos discutiam a mesma exposição. Nos seminários de *Combined Media*, escultura e instalação, era apresentada, semanalmente, uma exposição preparada por dois ou três alunos, para os outros colegas e o trabalho, mais uma vez, era discutido por todos. Esta era a estrutura dos seminários que tínhamos com vários professores. Em termos de aprendizagem era ótimo porque aprende-se a apresentar e a defender o trabalho contra todo o tipo de opiniões. Robert Morris ou se entusiasmava com o trabalho imediatamente ou ficava muito impaciente e irritado. Se tinha problemas com o trabalho era duro com os alunos. Tenho uma imagem forte de Morris a gesticular e a perguntar “Porquê? Porquê?”. Mas quando se entusiasmava era ótimo, dava muitas ideias e referências. Tive sorte porque tivemos uma boa relação. Os alunos tinham que se preparar para tudo. A cidade de Nova York é tão competitiva que é preciso ter um certo estofo. Como professora trabalho com os alunos dando-lhes pistas, tentando estimulá-los e tento desconstruir o trabalho para que se questionem. Reparei há uns dias enquanto estava a dar uma aula de engenharia do papel e livros tridimensionais, que parecia estar a falar do meu trabalho. Estava a dar todas as componentes do aberto e do fechado, do movimento. Percebi que o entusiasmo com que falava tinha a ver com o facto de estar tudo ligado. O que é fazer e o que ensino está muito próximo.

**J. I.** - Isso torna o teu trabalho mais fácil?

**C. L.** – Claro.

**J. I.** - Achas possível ensinar sem ter uma prática artística?

**C. L.** – Isso não faz sentido. É uma realidade mas é contraproducente. Até porque há o aspeto de poderes falar com alunos que vão ser artistas, da tua experiência profissional, a todos os níveis, incluindo questões ligadas à exposição, e também coisas práticas, chatas e burocráticas. Tudo isso faz parte da aprendizagem do artista, embora normalmente seja posto de lado,

principalmente em Portugal. Enquanto estive nos Estados Unidos as coisas mudaram imenso do final dos anos 90 para agora. Os alunos de mestrado estão muito focados no *Art business*, já se estão a formatar para versões apetitosas de trabalho, a conectar-se com o mercado. Quando andei na escola eramos muito mais experimentais e desligados da realidade.

Como atual aluna do doutoramento na FBAUL, sinto uma grande hierarquização de papéis. Numa aula de doutoramento chegamos a ouvir frases do género “Vocês um dia vão ser artistas”. Esta condescendência não faz sentido tendo em conta uma sala com muitos alunos que desenvolvem trabalho e têm carreiras artísticas. Num doutoramento devia haver uma relação de colegas, pois vamos ser “avaliados e orientados pelos nossos pares”. Ser professor de artes não faz o artista. Também não se ensina a ser artista, mas pode haver uma partilha da experiência do trabalho, e que não pode ser só ao nível teórico.

Conhecer e ouvir as críticas em relação ao trabalho dos outros colegas é uma aprendizagem enorme, mas em muitos casos nem sabemos o que os colegas andam a investigar.

Neste momento em que estou a fazer o doutoramento tenho andado a pensar demais e a fazer de menos. O passo seguinte vai ser muita prática. Estou a precisar do fazer para resolver questões teóricas e práticas que não estão resolvidas.

**J. I. -** Conjugas a teoria com a prática?

**C. L. –** Acho mais saudável não juntar. Voltamos ao Duchamp, aos seminários de mestrado em Nova York e mesmo depois de sair da escola, tudo o que se fazia tinha de ser questionado e há fases em que entro nestes ciclos mas que são muitas vezes paralisantes porque se fores tentar perceber se faz sentido, normalmente não faz, pelo menos antes de estar completo. Ideias que à partida são canceladas porque não tiveram oportunidade de crescer, porque a teoria se sobrepõe. Mesmo que não se perceba muito bem o que se está a desenvolver no princípio as ideias acabam por se resolver primeiro pela prática.

Já tive experiências dolorosas. Trabalhos de meses que depois não funcionam e vai tudo para o lixo. Esse trabalho aparentemente desperdiçado desaparece materialmente mas acaba por ressurgir em trabalhos subsequentes Às vezes aparecem elementos noutros projetos já mais resolvidos.

O tempo da escultura é muito ingrato. Tudo leva muito tempo e eu tenho pressa de ver as coisas feitas mas também não gosto de delegar partes do processo, o que aceleraria a produção.

**J. I.** - Custa-te perder o controlo do trabalho?

**C. L.** – Custa, mas vou ter de repensar isso nos próximos tempos senão não consigo acompanhar. Falta tempo para acompanhar o nosso modo de vida acelerado. Os artistas têm de estar sempre a deitar trabalho novo cá para fora...

**J. I.** - O teu trabalho encontra-se entre a figuração e a abstração? Onde?

**C. L.** – O meu trabalho não se insere propriamente na figuração ou na abstração porque utiliza elementos que representam o objeto. Estes conceitos são mais aplicáveis à pintura ou à escultura. Os desenhos figuram e representam sempre qualquer coisa. A construção é sempre narrativa. Relaciono-me mais com o teatral e com o espaço, mas quero condensar tudo num objeto. Há um desejo de autonomia que é uma impossibilidade, porque eu quero contaminar os espaços.

**J. I.** - O que existe entre o conceito e a apresentação?

**C. L.** – O trabalho só se concretiza quando está exposto. O objeto fechado nunca é autónomo. Já não conseguimos olhar para uma escultura em cima de um plinto, sem ver uma escultura e um plinto com um espaço atrás e relacionar exposições, que são por sua vez comissariadas e por isso tentamos ler o todo. Já não existe o *Salon* onde as peças são emolduradas, onde a moldura é o limite. Também não podemos voltar aos paralelepípedos numa sala branca. Quero trabalhar o objeto que se contém a si próprio mas em estado vegetativo até se poder expandir no espaço.

Parte das minhas instalações tem de viver sozinha. Há trabalhos que não vendo em separado e outros que vendo. Cada objeto tem uma história só dele, mas depois tem a outra toda que é mais interessante. A propósito do *Ateliê Portátil* exposto na Galeria Carlos Carvalho foi-me feito o comentário de que a instalação faz imenso sentido no contexto do meu trabalho e quem não o conheça vai querer conhecê-lo, porque despoleta muitas perguntas.

**J. I. -** O que significa o projeto para ti?

**C. L. -** De um modo geral gosto de criar estruturas e de as contrariar a meio do processo. Trabalho de forma direta, vou avançando e evoluindo.

As maquetes são uma forma de projeto e desenho do espaço. Na materialização há sempre a necessidade de procura de soluções que estão dependentes dos materiais, da escala e gravidade. Uma necessidade de fazer as coisas em tamanho real para ver se aguentam fisicamente plasticamente.

**J. I. -** Procuras sempre uma certa leveza?

**C. L. -** Sim, o mínimo possível de matéria e de recursos. Posso ter uma peça que se aguenta sozinha no chão mas não a quero aparafusar e quero evitar suspende-la do teto. Como é que posso resolver isso? Com o mínimo de elementos possível, porque não me interessa um grande aparato. Há uma frase ótima que não uso há muito tempo, mas que fazia parte do meu processo de ver arte, perceber se estamos a ver uma grande ideia resolvida com poucos meios ou muitos meios para uma ideia pequena.

**J. I. -** Existe muito na arte pública.

**C. L. -** Principalmente. Por exemplo acho que a peça do Central Park de Christo e Jeanne Çlaude, tem dimensões desmesuradas e não creio que acrescentem nada à obra que já tinham realizado. Mas isto é a minha visão “ecológica” da obra de arte...

**J. I. -** Para que a remete a definição: “Obra artística que consiste em diferentes materiais e objetos expostos ou compostos num espaço”? Escultura e/ou instalação? Como as difere?

**C. L. -** Para mim a instalação é fazer um desenho com objetos num determinado espaço. O espaço muda, o desenho muda. Em trabalhos como Gabinete, os ramos fazem um desenho quando são encostados à parede, este ato de instalar relaciona-se com o ato de desenhar, tal como o ato de esculpir os próprios ramos que compõem a peça.

Os projetos que tenho vindo a desenvolver desde o princípio dos anos noventa caracterizam-se pela criação de blocos de trabalho que se concretizam na exposição ou em conjuntos de trabalhos que ganham sentido em diálogo uns com os outros. Por esta razão, posso definir a minha prática como instalação. A instalação aqui, definida não só como trabalho que dialoga com o espaço

envolvente, dentro do qual o espectador circula, mas sobretudo pela importância da construção de significados a partir de conjuntos ou séries. A exposição ou um grupo alargado de objetos constitui-se como obra num todo. Esta questão levanta alguns problemas, a indefinição dos limites do objeto artístico: onde é que acaba o objeto e começa o contexto?

O Museu Portátil representa um desejo de controlo desses limites ao providenciar um contentor que aloja os elementos que temporariamente povoaram um espaço expositivo. O Museu Portátil transforma-se em objeto artístico, portador de elementos que podem contaminar vários espaços. A instalação/objeto, longe de ser *site-specific*, age em espaços diferentes, é obra mutável.

Uma das minhas preocupações centrais é a produção de obras que existem em três estados. O estado fechado, arrumado (caixa, livro, saco, mala), o estado expandido (instalação no espaço - exposição) e um estado intermédio que implica uma prática performativa de manipulação (esta pode aparecer sobre a forma de ação, documentação, texto ou manual de instruções).

**J. I.** - Pensa que a teoria e a crítica de arte fornecem uma aproximação ao trabalho? Podem ter uma função didática? Podem ser um estímulo para o processo artístico? Como?

**C. L.** – A discussão aberta sobre os conceitos, o que é visível, o que transparece ou não, faz muita falta. Em Portugal o meio é muito pequeno e as pessoas pessoalizam muito uma crítica, logo deixa de ser saudável. Se a pessoa se sente atacada porque alguém não concorda com qualquer aspeto do seu trabalho, é perigoso.

A crítica ou o feedback não tem de ser favorável ou desfavorável, pode não ter nenhum juízo de valor. O que falta é espírito analítico. Em muitos casos, eu própria não reajo imediatamente a um trabalho. Vou para casa pensar e ter ideias, o que quer dizer que a exposição foi ótima. Mas sou capaz de depois enviar um comentário, no caso de serem artistas que conheço.

A discussão a fundo e mais analítica faz falta. Gosto de pensar e de desconstruir. Temos tanto trabalho a pôr coisas cá fora que é importante que haja um diálogo. Será que interessa aos outros que eu fale de vegetais híbridos? Eu acho que devia interessar porque nós andamos a comer vegetais híbridos.

**J. I. –** A discussão faz ainda mais sentido sendo os teus temas bastante atuais.

**C. L. –** Estou sempre à volta do que andamos a fazer no mundo e a responder ao que está à minha volta. Como tenho preocupações políticas, acompanho e tenho opiniões, o que acaba por influenciar o meu trabalho.

**J. I. –** O mesmo acontece com o trabalho que desenvolveste em Nova York após o atentado de 11 de Setembro.

**C. L. –** Eu tinha o atelier ao lado do buraco, do Ground Zero, e convivia com aquele ambiente todos os dias. Os militares na rua, as notícias, as manifestações. Agora dou-me conta da importância destes fenómenos exteriores. Ao olhar para o trabalho feito em exposições coletivas com colegas, vejo como estávamos todos a dar resposta aos eventos da altura, que eram uma presença diária. A questão política e bélica foi muito forte nos anos que se seguiram ao ataque.

**J. I. –** Agora tratas mais questões ligadas à natureza?

**C. L. –** Saí do ambiente mais urbano de todos, Nova York, para Lisboa, que apesar de também ser um meio urbano, as pessoas são mais ligadas à natureza, muitas famílias têm ainda raízes no campo e há a proximidade do mar. Não sinto, por isso, a obsessão com uma natureza idílica como se fazia sentir nos Estados Unidos.

Agora há ainda outra componente nova. Passo temporadas numa quinta com produção agrícola onde também encontro uma natureza completamente domesticada. São dez hectares cultivados onde tudo está controladíssimo e é manipulado. Esta ida para o campo, está a alterar o meu trabalho. Estou a olhar mais para as questões da manipulação genética e quero assumir a ficção à volta da ideia do artista cientista, que desenha e ao mesmo tempo está a criar as espécies. É criar uma ciência ficcional, um mundo paralelo.

**J. I. -** O lugar, o espaço ou o atelier, que importância lhes atribuis?

**C. L. –** Já tive muitos ateliers, há um certo nomadismo e cada vez que mudo de atelier deito muitas coisas fora. O atual meu atual atelier é recente. Tudo o que é supérfluo deito fora. Preciso de ter espaço branco para pensar. Gosto de coisas limpas, de pensar que só tenho o essencial. O mesmo acontece no trabalho, onde há sempre um processo de pôr e depois de tirar, tirar, tirar e ficar só o que é importante.



O espaço do atelier é fundamental, é o meu quarto de brincar, posso fechar a porta e fazer aquilo que me apetecer.

**J. I.** - Já participaste em ateliers abertos?

**C. L.** – Sim e acho que é muito saudável para o trabalho porque é mostrado no contexto onde é produzido e se calhar o trabalho pertence mais aquele sitio do que a qualquer outro. Mesmo as minhas casas vão tendo semelhanças entre si e uma marca muito própria. Eu gosto de deixar as minhas marcas, espalhadas.

**J. I.** - Em que contexto surge o livro, nas suas várias vertentes e qual a sua relação com a escultura?

**C. L.** – O livro é só mais uma caixa, que se abre e fecha, que se expande e se projeta no espaço. O livro é muito portátil.

*Invasive Species* é um livro de grande dimensão, que existe fechado, como livro, como instalação e como filme, o que já é si uma ação. Mais uma vez os três estados: expandido, fechado e a documentação da ação. Esta é uma parte do trabalho que pretendo desenvolver, ou seja, qual o papel desta documentação que acaba por fazer parte do mesmo, qual a história que se conta entre o fechado e o totalmente aberto.

Catarina Leitão, Julho de 2014

## ANEXO 4

### BIBLIOGRAFIA

- BOURGEOIS, Louise - **Deconstruction of the Father, Reconstruction of the Father – writings and interviews 1923-1997**. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998. ISBN:0-262-52246-2.
- BOURRIAUD, Nicolau - **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. ISBN: 978-987-1156-56-6.
- CARNEIRO, Alberto – **Alberto Carneiro. Das notas para um diário. Antologia**. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. ISBN: 978-972-37-1280-3.
- CARNEIRO, Alberto – **Campo Sujeito e Representação no Ensino e na Prática do Desenho/Projecto**. Porto: FAUP publicações, 1994. ISBN: 972-9483-12-4.
- DUCHAMP, Marcel – **The Creative Act**. In: The essential writings of Marcel Duchamp. London: Thames and Hudson, Michel Sanouillet and Elmer Peterson, 1975. ISBN: 0 500 01124 9.
- EDWARDS, Betty – **Drawing on the Artist Within**. New York: Simon & Schuster, Inc. 1987. ISBN: 0-671-63514.
- EDWARDS, Betty – **The new Drawing on the Right Side of the Brain**. London: Harper Collins Publishers: 2001. ISBN: 0007116454.
- FREITAS, Marcos Paulo Martins de - **(In) Visibilidade de Desenho no Espaço**. Revista Gama, Estudos Artísticos. Lisboa. ISBN. Vol. 1 (I). Janeiro – Junho 2013. p. 185-192.
- GEDO, John E. – **The Artist and the Emotional World. Creativity and Personality**. New York: Columbia University Press, 1996.
- GIL, José - **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- KOVATS, Tania, MACFARLANE, Kate, STOUT, Katharine, DARWENT, Charles – **The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression**. London: Black dog publishing, 2007. ISBN: 1-904772-81-1.
- KRAUSS, Rosalind E. – **Passages on Modern Sculpture**. London: The MIT Press, 1981. ISBN: 0-262-61033-7

- KRAUSS, E. Rosalind - **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. 1ª edição 1985. London: The Mit Press, 1994. ISBN: 0-262-11093-8.
- KUBLER, George – **La configuracion del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas**. Madrid, Espasa Calpe, 1976. P. 151. In: MARTÍN, Paris Matía – **Tiempo**. In: Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. ISBN-13: 978-84-460-1804-7.
- LEVY, Mervin – **Drawing and Sculpture**. Somerset (Great Britain): Adams and Dart, 1970.
- LEWITT, Sol – Sentencias sobre arte conceptual. 1968. In: **Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre sensibilidad posmoderna**. Simón Marchán Fiz. Madrid: Akal, 1986.
- MATIA, Paris; GONZÁLEZ, Elena Blanch; GONZÁLES-MENESES, Consuelo de la Cuadra; [et. al.] – **Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico**. Madrid: Ediciones Akal, 2006. ISBN-13: 978-84-460-1804-7.
- MALLENT, Marta Marco – **El libro como materia prima: las metáforas visuales de Ana Sánchez**. In Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. Lisboa: julho-dezembro 2012. Volume 3 (3). ISSN 1647-6158.
- MEGA, Rita – **Desenhos do Escultor Leopoldo de Almeida**. In: Arte e Teoria. Revista do mestrado em Teorias da Arte da FBAUL. Lisboa. ISBN: 1646-349. Nº11. 2008.
- MOLINA, Juan José Gómez – **Las lecciones del Dibujo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN: 84-376-1376-0.
- MOLINA, Juan José Gómez – **Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporânea**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. ISBN: 84-376-1694-8.
- MOLINA, Juan José Gómez; CABEZAS, Lino; BORDES, Juan – **El manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. ISBN: 84-376-1924-6.
- NOGUEIRA, Isabel – **Do Pós-Modernismo à exposição Alternativa Zero**. Lisboa: Nova Veja, 2007. ISBN: 978-972-699-833-4.
- OSTROWER, Fayga – **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

- PELAYO, Raquel - **Processo e Conceção Escultórica a propósito de alguns desenhos de Salvador Barata Feyo** - Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras: Lisboa. Janeiro - junho 2013. Volume 4 (7).
- PEREIRA, José Fernandes – **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005. ISBN: 972-21-1723-8.
- SIMÕES, Sílvia - **O desenho na era digital. Rupturas e continuidades**. In: Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes. Outros desenhos. Guimarães: ESAP, 2002.
- VIEIRA, Joaquim – **O Desenho e o Projecto São o Mesmo? Outros Textos de Desenho**. Porto: FAUP publicações, 1995. ISBN: 972-9483-13-2.
- VIGOUROUX, Roger – **A fábrica do Belo**. Lisboa: Dinalivro, 1999.

## CATÁLOGOS

- ARRUDA, Luísa Capucho – **Os desenhos de escultores**. In: Desenho de escultores. Alcobaça: Armazém das Artes, 2012.
- AZEVEDO, Fernando – **O Livro e o Artista**. In: Livro de Artista. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1998.
- BLANCH, Teresa – **L'Escultura. Creacions Paral·les. Metàfores del real**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995. ISBN: 84-920989-4-5.
- BUTLER, Cornelia H. – **Afterimage: Drawing through Process**. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999. ISBN: 0-262-52262-4
- CALDAS, Manuel Castro - **Extractos de “Holmes e a Verdade - menos desenho**. Entre Linhas - Desenho na Colecção da Fundação Luso-Americana. [Folheto da exposição Entre Linhas]. Lisboa: Culturgest, 2005.
- CARNEIRO, Alberto – **Alberto Carneiro desenhos 1969 – 2004**. Porto: Galeria Fernando Santos, 2005. ISBN: 972-8760-18-3.
- FERREIRA, Emília – **Desenhos a 4 dimensões**. In: Rui Sanches – As margens da linha – lines and limits. Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2006. ISBN: 989-95113-0-7.
- FERREIRA, Emília – **Da oficina à faculdade: contornos do ensino e da ciência do desenho**. In: A ciência do desenho. Almada: Casa da Cerca, 2013.

- FRANCO, Maria Nobre – **Conversa com Rui Sanches**. In: Escultura + Desenho – Rui Sanches. Museu da Cidade – Pavilhão Branco. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa / D. P. C., 2000. ISBN: 972-8403-09-7.
- GIL, José, SILVA; Paulo Cunha, LOPES; Rui da Costa – **Anatomia do Sentimento ou como um atractor estranho se pode transformar num caso de paixão**. Porto: Galeria André Viana, 2001.
- LAMBERT, Fátima - “**Trompe l’oeil, lecoeuiret la raison**” seguido de “**Reservas e Sedimentos: Tensões, Representações, Heranças ou Nomeações**” Susana Piteira. Braga: Galeria da Universidade, Um, Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho, 2013.
- LARANJO, Francisco – **Sobre a escultura de Susana Piteira**. In Membranas - Escultura de Susana Piteira. Arte no Claustro. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2010. ISBN 978-989-95725-7-7.
- MARCHAND, Bruno – **Arqueologia da Praxis**. In: Estúdio, Nuno Ramalho e Renato Ferrão. Lisboa: Assírio e Alvim, Fundação Carmona e Costa, 2009. ISBN:978-972-37-1458-6.
- MARKL, Alexandra Gomes – **Da Ideia à Forma. Desenhos de escultura em Portugal (séculos XVII a XIX)**. [Folha de sala da exposição – Sala do Mezanino]. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012.
- MARTINS, Ana – **O Livro e o Fabrico Artesanal do Papel**. In Livro de Artista. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1998.
- PITEIRA, Susana; RAAY, Rietske van - **Prazeres públicos, sofrimentos privados**. Almada: Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea, 2004.
- RIBEIRO, Ana Isabel, FERREIRA, Emília, OLIVEIRA, Filipa – **Suspender o ar. Cristina Ataíde**. Almada: Casa da Cerca, 2010. ISBN: 978-972-8794-77-4.
- RODRIGUES, Ana Leonor Madeira - **Eu Desenho, Tu Desenhás com o desenho**. In: Linha do Horizonte. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2010.
- SARDO, Delfim – **De que falamos quando falamos de desenho**. In Cavernas, casas, pedras e uma figueira. [Folha de sala da exposição]. Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar, 2013.

- VALE, Paulo Pires – **Linha infinita: história interminável**. In Tarefas infinitas. Quando a arte e o livro se ilimitam. [Folheto da exposição]. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2013.
- ZIMBRO, Manuel - **Lourdes Castro - sombras à volta de um centro**. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. ISBN 972-37-1037-4.

## TESES

- AMANDI, Cláudia - **Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo**. [em linha]. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010. Tese de Doutoramento – Desenho. [consult. 15 Dez. 2013]. Disponível na Internet:  
<http://www.i2ads.org/blog/thesis/funcoes-e-tarefas-do-desenho-no-processo-criativo-2/>
- CARVALHO, Diana – **Papel: repetição e dobra, objecto e espaço**. [em linha]. Tese de Mestrado – Artes Plásticas. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2012. [consult. 15 Dez. 2013]. Disponível na Internet:  
<http://www.i2ads.org/blog/thesis/papel-repeticao-e-dobra-objecto-e-espaco/>
- COSTA, Sara Antunes Prata Dias da – **Desenhos de luz e tempo**. [em linha]. Dissertação de Mestrado – especialidade: Desenho. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL, 2012. [consult. 15 Fevereiro 2014]. Disponível na Internet:  
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9394>
- FRAZÃO, Joana Rita Galhardo - **Lourdes Castro: Apontamentos para a Compreensão da Obra**. [em linha]. Dissertação de Mestrado – História da Arte Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. [consult. 7 Março 2014]. Disponível na Internet:  
[http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0CDgQFjAC&url=http%3A%2F%2Fsigarra.up.pt%2Fflup%2Fpt%2Fpubls\\_pesquisa.show\\_publ\\_file%3Fpct\\_gdoc\\_id%3D33655&ei=TVKQU\\_ncD-GQ0AWhl4FQ&usq=AFQjCNEtRutBfVputZYbs2-d43-nZCYdVQ&sig2=dJMJNThhK0eMSiV6TIWA2g&bvm=bv.68235269,d.d2k](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0CDgQFjAC&url=http%3A%2F%2Fsigarra.up.pt%2Fflup%2Fpt%2Fpubls_pesquisa.show_publ_file%3Fpct_gdoc_id%3D33655&ei=TVKQU_ncD-GQ0AWhl4FQ&usq=AFQjCNEtRutBfVputZYbs2-d43-nZCYdVQ&sig2=dJMJNThhK0eMSiV6TIWA2g&bvm=bv.68235269,d.d2k)

- GOMES, Noémia Herdade- **Desenho – Interações e extensões no processo, projecto e obra artística. Caso de estudo William Kentridge.** [em linha]. Tese de Doutoramento – Desenho. Barcelona: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2011. [consult. 15 Dez. 2013].Disponível na Internet:  
<http://www.i2ads.org/blog/thesis/desenho-interaccoes-e-extensoes-no-processo-projecto-e-obra-artistica-caso-de-estudo-william-kentridge/>
- BERNARDO, José Viriato Almeida – **A coleção de escultura da Faculdade de Belas Artes: a formação do gosto e o ensino do desenho.** [em linha]. Tese de Doutoramento – Belas Artes - Desenho. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014. [consult. 14 Março 2014]. Disponível na Internet:  
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/10797>
- MATOS, Sara Antónia – **Habitando Espaços: a experiência do espaço a partir da prática artística: da escultura à espacialidade.** [em linha]. Tese de Doutoramento – Belas Artes - Escultura. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012. [consult. 14 Março 2014]. Disponível na Internet:  
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8679>
- REGO, José Domingos Fazenda Coelho de Andrade – **O peso no desenho: percepção, metáfora e substância.** [em linha]. Tese de Doutoramento – Desenho. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2013. [consult. 21 Março 2014]. Disponível na Internet:  
<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9311>
- ROSAS, Rute Ribeiro - **A Percepção Somatossensorial da Obra de Arte - Pressupostos de um Projecto Artístico.** Dissertação de Mestrado em Arte e Multimédia. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2002.
- SANTOS, Maria Luísa Duarte da Silva – **A criação artística e o processo criativo. Uma abordagem estético-plástica e psico-cognitiva. Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: Graça Morais e Leonel Moura.** [em linha]. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2004. [consult. 26 Maio 2014]. Disponível na Internet:

## DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

- AMBRIZZI, Miguel Luiz - **A memória incorporada em processos artísticos: reflexões sobre desenhos protocolares e o desenho como performativo infeliz**. Desenho na Universidade Hoje – Encontro Internacional de Desenho, imagem e Investigação. Atlas e Vocabulário do Desenho. *1º Encontro de Investigadores em Arte e Multimedia*. [em linha]. Porto: i2ADS/FBAUP, 2013. [consult. 5 Dez. 2013]. Disponível na Internet: <http://www.i2ads.org/blog/article/a-memoria-incorporada-em-processos-artisticos-reflexoes-sobre-desenhos-protocolares-e-o-desenho-como-performativo-infeliz/>
- ANJOS, Moacir dos; OLIVEIRA Filipa; SARDO Delfim – **Solo Projects**. Catálogo Exposição Est Art Fair 2014. [Em linha]. [consult. 28 Set. 2014]. Disponível na Internet: [http://issuu.com/estartfair/docs/eaf\\_cat\\_\\_logo\\_issuu\\_web\\_?e=12649063/8566082](http://issuu.com/estartfair/docs/eaf_cat__logo_issuu_web_?e=12649063/8566082)
- ATAÍDE, Cristina - **Lar doce Lar...** [em linha]. 2013. [consult. 12 Set. 2014]. Disponível na Internet: <http://www.cristinataide.com/pdf/lardocelar.pdf>
- BELISLE, Ariane – **Drawing: Sculpture, the Drawing Room**. This is Tomorrow - Contemporary Art Magazine. [em linha]. London, 2013. [consult. 21 Nov. 2013]. Disponível na Internet: <http://www.thisistomorrow.info/viewArticle.aspx?artId=1744~>
- BISMARCK, Mário – **Contornando a origem do desenho**. [em linha]. 2004. [consult. 20 Agosto 2014]. Disponível na Internet: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Fa6lZKwAvFsJ:sigarra.up.pt/fbaup/pt/pubs\\_pesquisa.show\\_publ\\_file%3Fpct\\_gdoc\\_id%3D1720+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-a](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Fa6lZKwAvFsJ:sigarra.up.pt/fbaup/pt/pubs_pesquisa.show_publ_file%3Fpct_gdoc_id%3D1720+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-a)
- DELGADO, António – **Desenho de Escultor e Projeto**. Desenho na Universidade Hoje – Encontro Internacional de Desenho, Imagem e Investigação. [em linha]. Porto: i2ADS/FBAUP, 2013. [consult. 2 Dez. 2013]. Disponível na Internet:



- [http://www.i2ads.org/dut2013/DUTfolder/ABSTRACTS/dut\\_antonio\\_delgado.html](http://www.i2ads.org/dut2013/DUTfolder/ABSTRACTS/dut_antonio_delgado.html)
- DONNELLY, Erin - **From Tactical to Practical**. [em linha] 2004. [consult. 10 Abril 2014]. Disponível na Internet:  
[http://www.catarinaleitao.net/2004\\_SS\\_park/erindonnelly\\_eng.html](http://www.catarinaleitao.net/2004_SS_park/erindonnelly_eng.html)
- FERREIRA, Emília – **O desenho unificador**. [Em linha]. [consult. 30 Março 2014]. Disponível na Internet: <http://www.cristinataide.com>.
- GIL, José – **O corte e a escala. Os ready-made de Cristina Ataíde**. [Em linha]. [consult. 5 Dez. 2014]. Disponível na Internet:  
<http://www.cristinataide.com>.
- KINGDON, Rungwe – **Sculptor's drawings and works on paper**. [em linha]. London: Pangolin London and Kings Place Gallery, 2012. [consult. 30 Dez. 2013]. Disponível na Internet:  
[http://www.pangolinlondon.com/downloads/pangolinlondon/catalogues/sculptors%20drawings\\_cat\\_spreads%20lo%20res.pdf](http://www.pangolinlondon.com/downloads/pangolinlondon/catalogues/sculptors%20drawings_cat_spreads%20lo%20res.pdf)
- LEWITT, Sol. [em linha]. [consult. 21 Agosto. 2014]. Disponível na Internet:  
<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/sol-lewitt>
- LIPPARD, Lucy - **New artists' books**. In: ROMANA, Ana João - Catálogo online, livros de artista, alunos finalistas artes plásticas, ESAD.CR no CCC, Sala\_5. [em linha]. Caldas da Rainha: IPL/ESAD – CR Edições, 2010. ISBN: 978-989-96914-0-7. [consult. 8 Jan. 2014]. Disponível na Internet:  
[http://web.esad.ipleiria.pt/\\_webdocs/sala5catalogo.pdf](http://web.esad.ipleiria.pt/_webdocs/sala5catalogo.pdf).
- LISSITZKY, Lazar. [Em linha]. [consult. 18 Nov. 2014]. Disponível na Internet:  
<http://russianconstructivists.blogspot.pt/2011/03/el-lissitzkys-proun-room.html>
- LOPES, Rui da Costa – **Cortes histológicos**. [Em linha]. Junho 2001. [consult. 14 Agosto 2014]. Disponível na Internet:  
<http://www.cristinataide.com/pdf/corteshistologicos.pdf>
- MOURA, Pedro - **Drift. Catarina Leitão (auto-edição)**. [em linha] [consult. 26 Maio. 2014]. Disponível na Internet:  
<http://lerbd.blogspot.pt/2011/05/drift-catarina-leitao-auto-edicao.html>
- NAZARÉ, Leonor - **De Natura**. Catarina Leitão. [em linha]. [consult. 10 Maio 2014]. Disponível na internet: <http://www.catarinaleitao.net>

- REIS, Paulo – **A Montanha Mágica de Cristina Ataíde**. Lisboa: Abril 2009.  
[Em linha]. [consult. 21 Abril 2014]. Disponível na internet:  
<http://www.cristinataide.com>.
- ROMANA, Ana João - **Catálogo online, livros de artista, alunos finalistas artes plásticas, ESAD.CR no CCC, Sala\_5**. [em linha]. Caldas da Rainha: IPL/ESAD – CR Edições, 2010. ISBN: 978-989-96914-0-7.  
[consult. 8 Jan. 2014]. Disponível na Internet:  
[http://web.esad.ipleiria.pt/\\_webdocs/sala5catalogo.pdf](http://web.esad.ipleiria.pt/_webdocs/sala5catalogo.pdf)
- ROSEIRA, José – **Gabinete**. 2013. [em linha]. [consult. 20 Maio 2014]. Disponível na internet: <http://www.catarinaleitao.net>
- RITEIRA Susana - **Do objecto ao corpo do corpo ao objecto. A pedra como meio artístico**. [em linha]. Alentejo: Revista Alentejo, 2008. [consult. 17 Jan. 2014]. Disponível na Internet:  
[http://susanapiteira.com/autora/bibl\\_activa/RA21.pdf](http://susanapiteira.com/autora/bibl_activa/RA21.pdf)
- PRITCHARD, Claudia - **Sculptors' Drawings, Pangolin London/Kings Place Gallery, London**. [em linha]. The Independent, 25 Set. 2012. [consult. 18 Abril. 2014]. Disponível na internet:  
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/sculptors-drawings-pangolin-londonkings-place-gallery-lon1don-8165760.html>
- STEWART, Amy Smith - **CatarinaLeitão, Greater New York 2005**. [em linha]. In: P.S.1/MoMA, New York, USA, 2005. [consult. 12 Jan. 2014]. Disponível na internet: <http://www.catarinaleitao.net/text/GNY2005.html>
- YOURCENAR, Marguerite - **O Tempo esse grande Escultor**. (Citado por RITEIRA, Susana - **Do objecto ao corpo do corpo ao objecto. A pedra como meio artístico**. [em linha]. Alentejo: Revista Alentejo, 2008. [consult. 17 Jan. 2014]. Disponível na Internet:  
[http://susanapiteira.com/autora/bibl\\_activa/RA21.pdf](http://susanapiteira.com/autora/bibl_activa/RA21.pdf)).